8/W.49

René Wellek
Austin Warren

TEORIA LITERATURII

În românește de Rodica Tiniș
Studiu introductiv și note
de Sorin Alexandrescu

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BUCUREȘTI BIBLIOTECA
I. 49424

EDITURA PENTRU
LITERATURĂ UNIVERSALĂ
BUCUREȘTI, 1967

René Wellek

Austin Warren

TEORIA LITERATURII

EDITURA PENTRU
LITERATURĂ UNIVERSALĂ
BUCUREȘTI, 1967

TEORIA LITERATURII

Coperta de *Iosif Molnar*

extrinsec
Bibliotheca

René Wellek and Austin Warren

THEORY OF LITERATURE

Third Edition

Harcourt, Brace & World, Inc.

Copyright 1942, 1947, 1949 © 1956 by Harcourt, Brace & World, Inc.

New York, 1963

O sinteză a teoriei literare moderne

Veacul nostru a cunoscut, mai mult decît oricare altele, o continuă interogație cu privire la structura și validitatea valorilor, a valorilor politice și morale, dar și literare. Romantismul, simbolismul ori prerafaelitismul, au însemnat, pentru secolul trecut, momente de negație, mai mult sau mai puțin violentă, ale literaturii precedente sau în curs. Dar aceste negații înlocuiesc, de fapt, o convenție literară cu alta, un sistem de valori, cu altul. Revolta dadaiștilor ori a futuriștilor a înlocuit însă sistemul de valori al începutului de veac cu o stare de *permanentă* negație a *oricărui* sistem, a oricărei constrîngeri. În anii primului război mondial, și imediat după, fenomenul a părut efemer, o simplă extravaganță printre altele ale epocii, dar astăzi, în perspectivă istorică, deși nu putem vorbi de o largă difuzare a celor două mișcări, constatăm sincronismul lor cu unele inovații din poezia și proza veacului nostru. Proust, Joyce, Woolf, au instaurat de fapt în roman o stare de criză permanentă, înlocuind o formulă de roman cu alta, ceea ce, de fapt, realizaseră și Zola, ori Stendhal, ori Sterne, la vremea lor, dar și dovedind în plus că genul însuși al romanului, fie el cît de larg, nu mai poate fixa fluxul nesfîrșit al vieții exterioare și interioare. Formulele lor artistice reprezintă modalități strălucite de captare pe pagină a acestui flux, dar și revelări la fel de convingătoare ale dimensiunii infinite a existenței, în principiu imposibil de captat. După acești scriitori, orice roman a devenit un pat al lui Procust, orice creație romanescă o revoltă implicită a autorului împotriva constrîngerilor propriei lui creații. Într-adevăr, Nathalie Sarraute, reluînd o frază de-a lui Stendhal, avea dreptate : suspiciunea a luat locul încrederii în roman și, poate, în artă, în genere, respectiv în dreptul autorului de-a inventa și manipula o lume a lui, rivală cu cea materială...

Situația romanului este un exemplu pentru situația mai generală a întregii literaturi moderne. „Suspiciunea" față de text este core-

lată cu labilitatea textului însuși. Nu numai romanul a devenit „proteic" (cum afirmă Albérés), ci și oricare operă literară. În comparație cu predecesorii lui din alte veacuri, scriitorul pare aproape obsedat de inovație, și ca tehnică, dar și ca viziune asupra lumii, încît suspiciunea de care vorbea Sarraute are ca ciudat revers proliferarea chiar a modalităților în care poate fi exprimată.

Critica și teoria literară au fost printre primele discipline umaniste, care au avut de „suferit" de pe urma noilor situații literare. În veacul trecut, Sainte-Beuve ori Taine erau adevărate spirite directoare. În veacul nostru Thibaudet ori Gaëtan Picon nu-i egalează ca autoritate, iar T. S. Eliot, eseistul, chiar sprijinit de poet, nu atinge audiența unui Ruskin. Un alt rezultat constă însă în mărirea decalajului între comprehensiunea și sistemul teoretic al criticului și rapida modificare a valorilor literare obiective. Este adevărat că Sainte-Beuve nu l-a înțeles pe Baudelaire, dar, în linii mari, gustul și opiniile sale literare consunau cu ale epocii. Operele novatoare ale contemporaneității sînt primite cu entuziasm sau cu obiecții însemnate, opiniile criticilor fiind aproape regulat împărțite, dar faptul îngrijorător este că orice încercare de teoretizare rămîne, evident, în urma schimbărilor din beletristică. Cîteva exemple tot pentru roman. Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1921) generalizează experiența romanescă a lui Henry James, dar aproape că o neglijează pe aceea a lui Proust (care-și publica ciclul începînd cu 1913). E. M. Forster (*Aspects of the Novel*, 1927) nu-i apreciază prea mult pe Proust și Virginia Woolf, iar Thibaudet însuși (*Réflexions sur le roman*, 1938) nu realizează valoarea lui Joyce (*Ulysses*, 1929).

Un al treilea aspect al dificultăților criticii și teoriei literare moderne rezidă în chiar metodele lor de lucru. Dispariția criticii normative, constatată aproape cu unanimă satisfacție, atrage, de astă dată în mod îngrijorător, și dispariția criticii evaluative, sau cel puțin a modului tradițional în care ea a funcționat. După ce inovațiile poeziei și prozei au pulverizat normele în vigoare, a devenit evident atît că nu se mai pot da sfaturi în ceea ce privește creația artistică (de unde dispariția ori diminuarea rolului de magister al criticului), cît și că este dificil sau chiar imposibil să evaluezi o operă de artă, în lipsa unor repere și criterii fixe. Au rezultat nu numai „întîrzieri" ale criticii, ci și întrebări îngrijorate asupra modului însuși de abordare a unei opere de către critic. Dacă nu mai putem evalua ca înainte o operă,

care este oare funcția criticului, ce trebuie să caute el într-un text și ce să transmită publicului? Iată cum, pe urmele fenomenului de „criză" (în sensul stabilit mai sus) a literaturii, apare și o „criză" a criticii și teoriei literare. A devenit treptat evident, că veacul nostru nu marchează numai înlocuirea unei modalități critice cu alta, ci și o punere în discuție a rostului criticii în genere. Adică exact aceeași interogație ca și cea remarcată în cazul literaturii propriu-zise.

Această introducere are ca scop situaționarea lucrării lui Wellek și Warren. Ea a apărut ca un răspuns de un anumit tip la „criza" teoriei și criticii literare, dar poartă, inevitabil, și pecetea acestei crize. Toate cele trei dificultăți semnalate se reflectă în lucrarea lor. Principalul autor (cf. prefața la ediția I), René Wellek[1] este un mare savant, autor al amplei *A History of Modern Criticism* — 1750-1950 (*O istorie a criticii moderne* — 4 vol., 1955—1965) și al excelentelor *Concepts of Criticism (Concepte ale criticii* — 1963), și totuși nu a devenit un „director de conștiință" în S.U.A. Același lucru se poate spune și despre Austin Warren[2], autor al unor remarcabile studii despre Alexander Pope (1929) și Henry James (1934), al volumului *Rage for Order* (*Pasiunea ordinii* — 1947) ș.a. Apoi, *Teoria literaturii*, în ciuda unei rare erudiții a autorilor, rămîne uneori chiar în ediția a treia din 1963 (lucrarea a apărut inițial în 1949), în urma mișcării literare și a „ultimelor" tehnici de analiză literară, și adesea nu se plasează pe poziții foarte categorice din punct de vedere teoretic, datorită fluctuațiilor necontenite ale metodologiei.

Dar „culoarea de epocă" a *Teoriei literaturii* nu trebuie văzută numai în acest sens, ci, în primul rînd, în cel net pozitiv, de-a fi o sinteză, după părerea mea încă neîntrecută, a experienței literare a europenilor (inclusiv a americanilor) și, mai ales, a metodelor celor mai diverse de abordare a fenomenului literar pe care le-a utilizat veacul nostru. Acest caracter de sinteză, argument principal pentru evaluarea globală a cărții, se însoțește însă cu afirmarea, de către autori, dincolo de prudența lor obișnuită, a unui punct de vedere personal, ce necesită o discuție atît în sine cît și pentru încadrarea lui în curentele de gîndire ale criticii moderne. Volumul lui Wellek și Warren este o

[1] René Wellek s-a născut la Viena (1903), a obținut titlul de doctor în filozofie la Praga. A trăit mai mult în S.U.A. ca profesor la Princeton sau Iowa, acum este profesor de literatură comparată la Yale.

[2] Austin Warren s-a născut în Massachusetts (1899) și a fost profesor la universitățile din Boston, Iowa, Michigan, unde funcționează și acum. In 1950 a primit un premiu Guggenheim.

sinteză a acestora, dar se și încadrează, la rîndul lui, într-o anumită direcție critică. Vom discuta de aceea, mai întîi, această ultimă problemă și apoi unele aspecte concrete ale volumului.

Putem considera, cred, că, în fața complexității fenomenului literar, critica modernă a reacționat prin două atitudini fundamental diferite. Prima proclamă inutilitatea unei analize metodice, atît pentru că genurile literare, cu întreaga lor sistematică, constituie o ficțiune — și o iluzie — cît și pentru că opera este o unitate indecompozabilă, accesibilă doar intuiției. Pe urmele lui Croce și ale impresioniștilor, mai mulți teoreticieni, printre care recent Gaëtan Picon (*L'écrivain et son ombre*, Paris, 1953) restrîng rolul criticii la sugestia inefabilului, văzînd în operă un mister care trebuie repetat, ba chiar potențat, în conștiința cititorului. O a doua direcție critică ar fi cea care, abandonînd și ea formulele tradiționale de analiză, se ingeniază în detectarea structurilor de adîncime ale operei, secrete, inaparente cititorului mediu. Este interesant de remarcat că, pînă aici, cele două direcții critice merg paralel, în sensul că amîndouă văd în operă o *enigmă*, nu o organizare rațional normată prin care să se imite *(mimesis)* realitatea. Deosebirea apare atunci cînd se pune problema abordării enigmei : intuiției pure, i se opune cunoașterea sistematică, *progresivă, scientifică* atît în sensul că se sprijină pe metode exacte cît și în sensul că presupune existența obiectivă, dincolo de labilitatea fenomenului literar, a unei organizări interne riguroase, fie intenționată de autor, *conștientă*, fie *inconștientă*, depășind intențiile inițiale (acest din urmă aspect nu era presupus de critica „tradițională"). Prin analogie cu fenomenele lumii fizice, critica, să-i zicem, scientifică este de părere că fenomenul literar (și artistic) este *reductibil* (nu ireductibil ca în critica intuitivă) și cognoscibil, analiza lui sistematică, „la rece", neavînd darul să distrugă emoția cititorului, ci să i-o explice, aducînd în lumina conștiinței reacții tulburi, insesizabile din timpul lecturii. Este aici, desigur, o prelungire a vechiului raționalism, dar, spre deosebire de acesta, critica modernă admite ca un dat fundamental *nucleul inefabil* al operei, ambiționînd numai să-l aproximeze din ce în ce mai fin, reducînd adică tot mai mult ceea ce reprezintă tehnică și izolînd, și într-un fel evidențiind-o, tocmai scînteia de spirit, unică a operei : în al doilea rînd, tot spre deosebire de raționalismul clasic, se exclude (cel puțin teoretic) orice dogmă în analiza concretă a operei.

Perspectiva în care putem judeca azi critica scientifică modernă ni se pare a restrînge numai la aceste considerații trunchiul comun me-

todologic, din care se desfac, apoi, diferite modalități de concretizare ale acestora. Wellek însuși, în *Concepts of Criticism* a sistematizat astfel modalitățile criticii, după el, în număr de șase : critica *marxistă* [1], critica de *orientare lingvistică* (formaliștii ruși, Vossler, Spitzer, Auerbach, Damaso Alonso, I. A. Richards, Empson, Cleanth Brooks), *formalismul organic* (Croce, Gundolf, Valéry, T. S. Eliot, F. R. Leavis, J. C. Ransom, Allen Tate, Wimsatt), *critica antropologică și mitică* (Wilson Knight, Maud Botkin, Weelwright, Northrop Frye), *existențialistă* (J.-P. Sartre, Marcel Raymond, A. Béguin, G. Poulet, M. Blanchot, J. Hills Miller) și *freudistă* (Friedrich Clark Prescott, Herbert Read). Această enumerare, deși creionează toate direcțiile critice principale, este încă destul de arbitrară. Critica freudistă, de fapt psihoanalitică în sens larg, nu cuprinde unele texte ale lui G. Bachelard și ale altora, critica *existențialistă* include teoreticieni de formație și orientare foarte diferită, aleși nejustificat aproape numai dintre francezi, iar orientările *lingvistică* și *formalist organică* nu sînt prea bine delimitate. Formaliștii ruși au avut destul de puține preocupări lingvistice, teoretizînd, poate primii *sistemul* operei, omogenitatea și structura ei organică ; I. A. Richards, în ciuda psihologismului său, este și el un organicist premergător lui Wellek însuși, ca și Cleanth Brooks. Pe de altă parte, Croce, prin „monismul" operei și intuiționismul său critic, ni se pare că se situează exact la polul opus față de „formalismul organic" (v. supra), iar Valéry și Eliot, eseiști, pot figura aici numai cu observații izolate, foarte importante, de altfel, nu cu o metodă consecventă, precum reprezentanții *New Criticism*-ului american (Tate, Ransom, Leavis, Wimsatt). Aceste rezerve nu intenționează o reașezare a direcțiilor formulate de Wellek, ci doresc să pregătească încadrarea propriilor lui principii critice într-o direcție pe care aș numi-o structuralismul organic, care să înglobeze unii dintre teoreticienii risipiți în direcțiile „formalist organică" și „de orientare lingvistică".

Această orientare, structuralistă, are ca fundament — comun — ideea de structură a operei literare, dar se diferențiază, la rîndul ei, prin accepțiile concrete ale termenului și prin metodele de lucru rezultante la diverșii ei reprezentanți.

---

1 Este semnificativ că Wellek îi acordă acesteia primul loc, dar prezentarea ei este destul de sumară, ca și enumerarea promotorilor de altfel, printre care Lukacs Gyorgy ar fi singurul autentic, în timp ce alți critici — francezi, germani, sovietici, români ș.a. — sînt ignorați în favoarea unor teoreticieni anglo-saxoni de formație eterogenă : Granville Hicks, Edmund Wilson, Kenneth Burke.

Opunîndu-se stilisticii tradiționale de la Marouzeau la Spitzer și continuatorii săi ca Damaso Alonso ori Auerbach, care încercau să pătrundă în adîncimea operei literare, pornind de la detalii stilistice, respectiv ale expresiei verbale a operei, cercetarea structurală se aplică asupra operei ca *întreg*, încercînd să descopere structura ei. Nu se deduce astfel un adevăr general asupra operei dintr-un aspect „local", ci acesta din urmă este subordonat analizei întregului. În linii mari, se înțelege prin *structură* un sistem de relații între termenii constitutivi ai operei ca și între fiecare dintre aceștia și întregul operei. Accentul cade deci pe ideea de relație, prin care fiecare termen nu se mai definește în sine, ci numai prin funcția pe care o contractează față de altul, și pe ideea de subordonare organică a părților în întreg.

Apariția și dezvoltarea conceptului de structură, ca un concept central în cultura modernă, reprezintă un proces complex pe care nu-l putem analiza aici. În cercetarea literară acest concept s-a instaurat prin eforturile formaliștilor ruși din primele decade ale veacului, prin contribuția școlii lingvistice de la Praga[1], ale psihologiei germane „gestaltiste" ca și prin studii mai recente datorate lucrărilor de lingvistică și folcloristică modernă.

Pentru reacțiile creionate mai sus, ale criticii moderne, conceptul de structură a constituit granulul inițial în jurul căruia a cristalizat treptat ansamblul teoriei. Referindu-se tocmai la organizarea internă, „secretă" a materialului literar, conceptul de structură a sedus inteligențele cele mai diverse pentru că le oferea exact ceea ce căutau, un nou răspuns critic la noua literatură apărută. Astăzi termenul *„structură"* a ajuns aproape un „loc comun" dar utilizat în aîtea concepții și contexte, încît este greu a mai putea fi definit unanim altfel decît prin formulări foarte generale în sensul celei pe care am încercat-o și noi mai sus.

În ce sens înțelege și aplică Wellek acest concept? În studiul citat din *Concepts of Criticism* el optează pentru „formalismul organic", deși cu unele rezerve. Ralierea lui Wellek la această mișcare se poate însă face numai după unele explicații preliminare.

„Opera reprezintă un sistem de factori corelativi. Corelația fiecărui factor cu ceilalți este funcția sa în raport cu sistemul", spunea I. Tînianov în 1929[2], dar și în unele teze publicate împreună cu Roman Jakobson

---

[1] cf. J. Vachek, *A Prague School Reader in Lingvistics*, Bloomington, 1964.
[2] Volumul *Arhaisti i novatori*, Leningrad, 1929, *Apud* Tzvetan Todorov, *L'heritage méthodologique du formalisme*; în *L'Homme*, Paris, 1965, nr. 1, p. 68.

în 1928[1]. Definirea conceptului de structură era, teoretic, înfăptuită! Practica cercetătorilor arată difuziunea concepțiilor în lucrările formaliștilor ruși din deceniul doi și trei al secolului. V. Propp segmentează basmele rusești în motive și realizează adevărate „ecuații" prin care distinge variantele.[2] B. V. Tomașevski întreprinde aceeași operație asupra operelor beletristice[3], B. Eichenbaum asupra povestirii lui Gogol, *Mantaua*, iar O. Brik, V. Șklovski, L. P. Iakubinski și V. Vinogradov[4] extind cercetarea structurală în domeniul versificației, al compoziției nuvelei, al metodei istoriei literare, ca și în lucrările de lingvistică. Din diverse motive, strălucita școală de la Leningrad (mai puțin cea de la Moscova) n-a mai activat după deceniul al treilea și nici nu a cunoscut o difuzare imediată în restul Europei, așa cum ar fi meritat. Unii dintre reprezentanții ei însă, printre care Roman Jakobson, s-au raliat școlii de la Praga, unde, încă din 1909, Villem Mathesius considerase ansamblul limbii drept „un sistem de sisteme"[5], fundamentînd, împreună cu cercetătorii cehi, fonologia și, în genere, lingvistica structurală modernă. Școala de la Praga s-a ocupat mai puțin de studiul literaturii, exceptînd lucrările lui Jan Mukařovský, mai ales în versificație, dar concepțiile ei teoretice generale au dezvoltat sugestiile lui Saussure și au devenit, după un timp, sincronice cu orientarea lingvistică a danezului Hjelmslev și cu școala glosematică, precum și cu cercetările lingvistice din S.U.A. Structuralismul în lingvistică a crescut din toate aluviunile acestea, devenind astăzi o direcție dominantă, la rîndul ei divizată în mai multe orientări. Aplicațiile în literatură, inițiate cu brio de formaliștii ruși, au fost însă prea puțin urmate în celelalte „momente" europene care s-au mărginit (praghezii, Hjelmslev ca și americanii), cel puțin în perioada interbelică, la simple sugestii. Înșuși Jakobson a „revenit" în poetică abia după al doilea război mondial", pînă atunci informînd mai mult pe cale personală despre descoperirile rușilor. Traduși fragmentar în reviste americane de slavistică[7], ei au

---

[1] *Les problèmes des études littéraires et linguistiques*, în antologia formaliștilor ruși *Théorie de la littérature*, ed. de T. Todorov, Paris, 1965, pp. 138—142.

[2] V. Propp, *Morfologhia skazki*, 1928 (traducere engleză, 1956).

[3] B. V. Tomașevski, *Teoria literaturi*. Leningrad, 1925, secțiunea *Tématika*, antologată de T. Todorov, *loc. cit.* pp. 263—307.

[4] Cf. antologia lui T. Todorov.

[5] Cf. Vachek, *op. cit.*

[6] Studiul său cel mai cunoscut, *Lingvistică și poetică*, tradus și în românește (*Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1964, pp. 83—125), datează din 1958.

[7] Cf. art. cit. al lui T. Todorov din revista *L'Homme*.

cunoscut o „relansare" mondială abia în 1955 prin volumul lui Ehrlich prefațată chiar de Wellek [1], încît Todorov avea dreptate să-i caracterizeze pe manșeta ediției lui din 1965 prin cuvintele *une révolution méconnue*. Interesant este însă faptul că alți teoreticieni europeni au ajuns oarecum paralel la rezultate apropiate, ceea ce dovedește că s-a simțit pretutindeni, din motivele arătate mai sus, nevoia conceptului de structură în critica literară. În unele eseuri, T. S. Eliot ca și Ezra Pound, dezvolta (reluînd sugestii din Coleridge și romanticii germani) o concepție nouă asupra literaturii, văzută ca un organism viu, în care toate detaliile se „integrează", cerînd și criticului o nouă abordare în analiză.

În critica literară propriu-zisă, I. A. Richards marchează o dată importantă prin *Principles of Literary Criticism (Principiile criticii)* din 1924 (simultană cu scrierile rușilor !). El vede în operă o *experiență*, care se comunică cititorului. Judecata cititorului ar trebui atunci să fie mai întîi *critică*, stabilind „valoarea" experienței fixată în operă. Prima operație are o bază psihologică, analizînd insistent impresiile produse de lectură asupra conștiinței cititorului și definind valoarea estetică prin „echilibrarea impulsurilor contrarii" ale firii umane. Al doilea „moment" deschide însă drumul unei analize la obiect, care vede în operă o unitate în sine, cognoscibilă tehnic; tocmai pentru această latură Richards poate fi integrat, parțial, în procesul treptat de organizare al criticii structurale. Orice termen (cuvînt) al operei, spune el, „este un semn care a făcut parte mai înainte dintr-un context, dintr-o configurație, și care acționează asupra conștiinței ca un tot unic" (p. 69) [2]. Orice text poetic, format din asemenea semne, are o structură, chiar dacă inaparentă (p. 100). Chiar concepția psihologică a lui Richards are o orientare structurală: „Valoarea unei experiențe depinde de structura și forma reacțiilor implicate în ea" *(idem)*. Organizarea metrică a poemului, printre altele, este un mijloc al autorului de-a controla reacțiile cititorului (concepție foarte actuală și azi, utilizată și de Jakobson).

Pe urmele lui Richards se dezvoltă în S.U.A., în perioada interbelică și după al doilea război mondial, *New Criticism*-ul, care analizează cu pătrundere funcțiile limbajului poetic, bazat pe ambiguitate, spre deosebire de limbajul referențial, univoc, în care fiecare cuvînt

---

[1] Victor Ehrlich, *Russian Formalism*, Haga, 1955.

[2] Citez după traducerea italiană: *I fondament i della critica letteraria*, Torino, 1961.

LICEUL „GHEORGHE ... BIBLIOTECA ... BUCU...

se referă la un singur obiect și numai la el. Orice termen trebuie judecat de aceea în *contextul* său, dar acesta selectează sensurile lui posibile, actualizîndu-le și îmbogățindu-le. Se caută structura poemului tot în sensul unei concepții organiciste despre operă, se disting conotațiile cuvintelor de denotațiile lor, tonalitatea poemului și mesajul său emoțional de cel logic etc. Pe lîngă alte volume de studii ale acestei mișcări (cf. Bibliografia de la sfîrșitul lucrării de față) trebuie remarcată în primul rînd culegerea de analize de text *Understanding of Poetry* (*Înțelegerea poeziei* — 1938) a lui Cleanth Brooks și Robert Penn Warren în care opera este văzută ca o unitate organică rezultată din supraetajarea unor elemente diferite, de la sunet la imagine, concepție foarte apropiată, cum vom vedea, de cea a lui Wellek și Austin Warren.

O altă direcție critică îndreptată spre structuralism pornește din cercetările germane. Ca și „gestaltiștii" din psihologie, Oskar Walzel[1] vede în opera literară un ansamblu structurat, nu o sumă de elemente independente, iar Roman Ingarden[2] dezvoltă prima teorie a operei alcătuită din mai multe *straturi*, și anume din cel sonor, gramatical, semantic, dintr-un strat care notează „calitatea metafizică" a universului operei și din altul care indică „atitudinea" scriitorului față de această lume. Este punctul cel mai apropiat de doctrina lui Wellek și Warren, la care ajunge gîndirea critică europeană precedentă.

Am evocat toate aceste momente, pentru a dovedi caracterul de sinteză al *Teoriei literaturii* de care ne ocupăm. Lucrarea a apărut în 1949, cînd formaliștii ruși începeau să fie redescoperiți, *New Criticism*-ul era în plină glorie, iar Ingarden începea să fie prețuit mult dincolo de granițele Germaniei, după ce o vreme fusese pus în umbră de construcțiile grandioase ale lui Wölfflin, Vossler, Spitzer, Walzel și alții. Sinteza lui Wellek și Warren crește din cele trei direcții principale numite, dar este și rodul unei mișcări generale în gîndirea critică și filologică a veacului nostru, în care, așa cum am arătat, conceptul de structură s-a impus treptat.

Este important să semnalăm modul în care Wellek și Warren înșiși prezintă pe înaintașii lor *direcți*, pentru a nu cădea în greșeala de a evalua *Teoria literaturii* ca o amalgamare automată a unor elemente luate de la aceștia.

---

[1] Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin, 1923.
[2] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.

În capitolul al XII-lea Wellek și Warren enumeră textual aceste influențe, considerînd că autorii lor au dat „noi impulsuri" analizei literare. În numeroase ocazii, pe parcursul volumului, Wellek și Warren elogiază formalismul rus (studiul ritmului și rimei, sintaxa motivelor etc.), dar emit și unele rezerve.

Ingarden este prezentat ca un predecesor direct, dar sistemul lui este simplificat, arătîndu-se că, pe drept cuvînt, ultimele două „straturi", nu necesită o configurare separată, ci se pot unifica cu stratul al treilea, semantic. O altă obiecție semnalează eroarea, provenită din fenomenologie, după care, se crede, „că valorile sînt suprapuse structurii, că ele nu sînt inerente structurii". Cu același simț al măsurii sînt evaluate concepțiile lui Wölfflin și Walzel, cărora li se recunoaște calitatea de a fi disociat unele trăsături generale — și permanente — în literatura lumii, dar care, aplicate *tale-quale*, pierd din vedere *trăsăturile individuale* ale autorilor și operelor, cele mai importante din punct de vedere artistic.

Richards este apreciat pentru lucrările lui de analiză la obiect *(Practical Criticism)*, dar concepția lui critică este considerată excesiv psihologistă, avînd, apoi, și defectul de a se aplica unui cititor „ideal", cu reacții stereotipe.

Distanțarea teoretică a autorilor *Teoriei literaturii* de predecesorii lor direcți are, așadar, caracterul, general, în volum (chiar în problemele tehnice mărunte), al unei cumpăniri exacte a calităților și limitelor oricăror teorii. Interesant însă este faptul, și aici descifrăm un nou merit al lucrării, că selecția aspectelor acceptate nu se face în baza unui criteriu personal, îngust care nu se vede decît pe sine în oricare operă sau teorie discutată, ci, dimpotrivă, concepția însăși a lui Wellek și Warren crește din această cîntărire, pro și contra, a teoriilor respective. Faptul devine mai întîi un principiu de... compoziție al volumului însuși, care capătă caracterul *organic*, de integrare firească a unor elemente diferite într-un tot omogen, printr-un soi de „rapeluri" (diversele teorii dezbătute în principiu în partea I și a III-a, sînt reluate în aspectele lor tehnice, în capitolele din partea a IV-a), adică exact caracterul pe care Wellek și Warren îl au în vedere la analiza operei literare (!); în al doilea rînd, același fapt devine nucleul atitudinii estetice fundamentale a celor doi teoreticieni: ei resping orice exclusivism în abordarea operei de artă, arătînd că aceasta conține suficiente elemente pentru numeroase abordări extrinsece, fiecare fiind, de aceea, justificată parțial, și numai

parțial, dar că funcția ei fundamentală este cea artistică, așa încît numai abordarea *intrinsecă* este *complet* justificată, fiind, la rîndul ei, subdivizată în abordări succesive pe „straturi". Caracterul armonios al concepției estetice a lui Wellek și Warren ne apare încă de pe acum.

Dar să urmărim mai îndeaproape estetica lui Wellek și Warren. Aceștia discută mai întîi abordările extrinsece ale operei literare, anume cele biografice, psihologice și sociologice, cea care vede în operă un material pentru istoria generală a ideilor și cea care subordonează opera literară, alături de alte opere de artă, unor tipologii comune. Toate acestea sînt abordări „extrinsece", în sensul că nu evaluează opera ca entitate în sine, ca obiect de artă, izbutit sau nu, ci ca un recipient indiferent al unor elemente considerate alogene (idei, mecanisme psihice și fapte biografice „secrete", stări sociale etc.) care, prin simpla lor prezență, asigură „valoarea" textului literar. În cele 5 capitole ale primei părți, Wellek și Warren exemplifică pe larg respectivele teorii critice, după principiul general de-a arăta *pînă unde* pot fi acceptate acestea și în ce constă eroarea lor. Pentru a fi sistematică, discuția noastră, aici, ar trebui să aibă atunci în vedere două aspecte distincte : validitatea teoriilor prezentate de Wellek și Warren și validitatea propriilor lor remarci critice. O asemenea discuție ar cere mult prea mult spațiu, așa încît mă voi mărgini doar să o punctez, insistînd mai ales asupra principiilor lui Wellek și Warren.

Mai întîi, se cere precizat că unilateralitatea unei abordări care ar explica *toată* opera unui scriitor, *numai* prin cutare eveniment biografic sau social-istoric, este evident eronată și nimeni nu mai poate lua astăzi în serios o asemenea poziție teoretică. De fapt, în ciuda moderației lor generale, autorii *Teoriei literaturii* preferă uneori cazurile extreme pentru simplificarea discuției. Este citat, de exemplu, Frank Harris pentru că reduce opera lui Shakespeare la un aspect biografic.

Astfel pusă problema, replica lui Wellek și Warren că elementul biografic devine în operă (dacă devine) un element artistic și evaluarea operei nu poate să nu țină seama de acest lucru, este cu totul îndreptățită. Nu putem să nu subscriem la concluzia că o cercetare biografică poate lămuri unele aspecte ale operei, dar ea nu poate deveni un criteriu de evaluare a operei. Însă așa ceva n-ar putea pretinde decît un biograf „fanatic", un caz extrem al situației. Sainte-Beuve era interesat de biografia scriitorului, dar ceea ce rezulta era un *portret* al

acestuia, nu o simplă înşiruire de date. Proust a avut dreptate cînd a afirmat (*Contre Sainte-Beuve*, necitată de Wellek şi Warren) că eul „creator" este altul decît eul „biografic", istoric, al artistului, dar oare portretul celui de-al doilea, înţeles ca o *personalitate* complexă şi unică, nu ne dă inevitabil indicii despre primul? Sainte-Beuve însuşi, iar la noi portretele devenite clasice ale lui G. Călinescu, rămîn oare doar la anecdotică, fără sondarea eului creator? Evident că nu. Wellek şi Warren au dreptate cînd afirmă teza lor *în principiu*, dar aplicînd şi noi metoda lor, de a vedea pînă unde este valabilă o teză teoretică, constatăm că propria lor teză se limitează la cazuri extreme, „patinînd" atunci cînd încearcă să se aplice unor mari vocaţii critice. Într-o dezbatere strict teoretică însă, aşa cum, în fond, este acest volum, exemplele concrete fiind numai ilustrative, Wellek şi Warren au incontestabil dreptate şi le revine meritul de a tranşa definitiv chestiunea.

Problema se pune aproape la fel, dar cu un plus de gravitate, în capitolul destinat abordării sociologice. Wellek şi Warren manifestă o continuă rezervă faţă de marxism, dar, trebuie spus de la început, faţă de un „marxism" adesea confecţionat de ei înşişi, prin parcurgerea unor texte uneori de mîna a doua. Astfel este interesant de arătat că o singură dată ei citează un text direct din Marx, şi atunci o fac cu un respect şi o comprehensiune impecabilă. Este vorba (p. 148) de sublinierea „caracterului indirect (mediat, *n.n.*) al raporturilor dintre literatură şi societate" pe care Wellek şi Warren o continuă cu alte afirmaţii care fac cinste imparţialităţii lor ştiinţifice: „Critica marxistă este la înălţime cînd scoate la iveală implicaţiile sociale subînţelese sau latente ale operei unui scriitor" (p. 149). Chiar după o serie de citate din autori pe care îi dezaprobă, Wellek şi Warren afirmă: „Trebuie să ne ferim însă ca pe baza unor asemenea citate să respingem abordarea economică a problemelor literaturii" p. 148). În afara acestor afirmaţii, ei critică însă marxismul, uneori chiar contrazicîndu-se, susţinînd, de pildă, că acesta explică întreaga literatură prin modul de producţie, cu două pagini înainte de a-l cita cu justeţe pe Marx! Nesiguranţa aceasta, ca şi o anumită suspiciune latentă, derivă, cred, atît dintr-o lipsă de informare despre critica marxistă în întregul ei cît şi din eroarea de a confunda adesea critica pseudomarxistă cu cea autentică. Aşa cum spuneam şi la începutul acestor pagini, în legătură cu clasificările din *Concepts of Criticism*, Wellek şi Warren nu par a cunoaşte critica marxistă în toată diversitatea ei. Ei se cantonează, pentru exemplificări, numai la unele studii critice din anii '30 şi '40,

citînd astfel o afirmație evident sociologizantă făcută de A. A. Smirnov în 1936, care vedea în Shakespeare „ideologul umanist al burgheziei, care a expus programul elaborat de ea atunci cînd, în numele umanității, a înfruntat prima dată orînduirea feudală" (p. 14).

Dar Smirnov însuși a evoluat în opiniile lui[1] și, în orice caz, nu poate constitui etalonul unei shakespearologii marxiste, cel puțin atît timp cît există excelenta monografie al lui Jan Kot, cu totul ignorat, pare-se, de Wellek și Warren.

Critica marxistă actuală, în ansamblul ei, a încercat și încearcă să depășească exagerările perioadei interbelice. Apoi Garraudy, Gaetano Dalla Volpe, Ernst Fischer și atîția alții necitați nu sînt oare tot critici marxiști și încă de prestigiu? Dezbaterile aprinse din presa noastră literară au certificat necesitatea unei critici care să aibă în vedere în primul rînd opera literară ca operă de artă. Putem fi de acord, de aceea, cu unele obiecții ale lui Wellek și Warren, nu putem fi însă de acord, în nici un caz cu generalizarea lor, cu obiecția de principiu adusă criticii marxiste, în care recunoaștem una din limitele volumului lor.

S-ar putea studia aparte problema raporturilor dintre tezele criticii structurale de tip Wellek și Warren și tezele criticii marxiste. Unitatea operei, interdependența fenomenelor de cultură, raportul complex între bază și suprastructură, în sensul influențelor reciproce, independența *relativă* a faptului artistic, judecarea operei literare în contextul ei social-istoric, *dar și* ca valoare estetică etc., toate acestea derivă din principiile generale ale dialecticii marxiste dar sînt totodată, teze la care subscrie în mare măsură și estetica lui Wellek și Warren. Structuralismul lui Wellek și Warren nu contrazice în mod fundamental critica literară marxistă, ci, dimpotrivă, se întîlnește cu ea în unele probleme estetice importante, oferind în același timp o metodă concretă pe bază structurală. Conceptul de structură nu este străin marxismului, dar el a fost elaborat la nivelul operei literare de Wellek și Warren ca și de alți teoreticieni nemarxiști și prezintă interes și pentru critica literară marxistă autentică, adică acea critică marxistă deschisă, suplă dar fermă, străină de orice dogmatism, mereu la curent cu cercetarea științifică mondială. Pe de altă parte însă, critica marxistă nu poate fi redusă la o cercetare de tipul celei preconizate de Wellek și

I 49424

[1] Cf. prefața din 1957 la seria de *Opere complete* ale lui Shakespeare în 8 volume (Moscova—Leningrad, 1957—1960), reprodusă fragmentar în antologia *Shakespeare și opera lui*, București, 1964.

Warren, deoarece ea oferă o perspectivă mai amplă asupra fenomenului literar, accentuînd valoarea lui estetică, dar fără a considera „extrinsece" valorile subiacente sociale, morale, ideologice etc., ci, dimpotrivă, integrîndu-le într-o viziune artistică și critică armonioasă.

O ilustrare a justeței estetice a poziției lui Wellek și Warren o constituie și modul în care pun ei problema sociologiei. Nu numai că cei doi autori nu resping principiul dependenței unui scriitor de o anumită clasă ori de un anumit grup social (deși unele exagerări se strecoară în evaluarea spiritului aristocratic în literatura engleză ori rusă, cf., p. 135), dar chiar remarcă, cu regret, faptul că studierea acestei dependențe se află încă la început, afirmație susținută de cercetările lui Lucien Goldmann, dar și de amploarea pe care o iau astăzi studiile sociologice în țara noastră, pe urmele vechii școli sociologice românești (H. H. Stahl).

Celelalte capitole ale părții a III-a, care sînt tratate cu același discernămînt, mi se par a suscita mai puține discuții, dată fiind evidența opiniilor autorilor. Ei combat, de exemplu, teza eronată după care artiștii ar fi niște inadaptați, eventual nevrotici, la care creația este un proces compensatoriu ; „tratarea" lor psihanalitică nu i-ar vindeca, ci i-ar transforma în niște filistini sau niște burghezi oarecare, „ajustarea" lor socială însemnînd distrugerea elanului creator. Interesante sînt și tipologiile lui Jung și ale altor cercetători, printre care românul Liviu Rusu, care grupează artiștii în anumite tipuri generale de creație, datorită predominării uneia sau alteia dintre funcțiile psihice umane.

Tot în legătură cu primele capitole de disocieri estetice trebuie remarcate și alte opinii ale autorilor *Teoriei literaturii.*

În primul rînd reține atenția definirea însăși a conceptului de „teorie literară", înțeleasă (p. 67—68) atît ca „teorie a criticii literare" cît și ca „teorie a istoriei literare". Este evidentă astfel intenția lui Wellek și Warren de a oferi cititorilor principiile estetice *generale* ale cercetării literare, față de care, pe parcursul volumului, se vor subordona discuțiile referitoare la aspecte mai concrete (versificație, imagine etc.). Pe de altă parte, insistența cu care Wellek și Warren susțin că nu poate fi despărțită critica de istoria literară, ca și îndemnul de a se studia mai amplu literatura „contemporană" (p. 73), ar putea închide inutilele discuții purtate în veacul nostru între „eseiști" și

„universitari", falși lansonieni, partizani absurzi ai uneia sau alteia dintre cele două ipostaze ale cercetătorului literar. În România, aproape toți marii critici au fost și sînt și istorici literari, Ibrăileanu, Lovinescu, Cioculescu, Perpessicius și mai ales Călinescu au demonstrat „definitiv" necesitatea sintezei. Cartea lui Wellek și Warren ar putea servi, de aceea, celor care mai au încă dubii, argumente solide pentru tranșarea „dilemei".

În ceea ce privește literatura comparată, Wellek și Warren adoptă de asemenea o poziție modernă, depășind limitele unor cercetători mai vechi (Joseph Texte, Fernand Baldensperger etc.), de mare prestigiu științific, dar tributari unor concepții oarecum perimate, după care sarcina comparatistului ar consta numai în urmărirea influențelor directe, de la *A* la *C*, prin intermediul atestat al lui *B*. Pornind de la termenul „literatură generală" al lui Van Tieghem, opus tocmai compartimentării studiului pe relații binare, Wellek și Warren preconizează conceperea literaturii mondiale ca un tot unic și omogen, numit, simplu, *literatură*, pentru a permite studierea marilor curente și momente culturale, Renașterea, barocul, romantismul, simbolismul, pe toate ariile posibile cu remarcarea însă, subliniere importantă, a specificităților naționale (p. 80 și urm.). Concepția aceasta este mai largă decît a lui Van Tieghem, pentru că, spun cei doi autori, este dificil de trasat granița între „literatura comparată" și „literatura generală", indicînd, de exemplu, unde se oprește influența lui Walter Scott și unde începe „moda internațională" a romanului istoric. Wellek și Warren urmăresc astfel studiile de literatură romanică, germanică ori slavă, arătînd rezultate și limite, atrăgînd însă, foarte just, atenția că este greu de conceput o istorie ideală a literaturii atîta timp cît nu avem încă pusă la punct cercetarea unei opere literare individuale. Tocmai aici, avantajul abordării structurale a operei, preconizată de Wellek și Warren în tot volumul, ni se pare notabil. Construirea conceptului de *literatură*, se face, de fapt, tot structural, după *aceleași* criterii metodologice ca și în cazul unei opere individuale. Urmărind mereu un întreg structurat, adică un ansamblu organic de elemente corelate, stabilind chiar, mai exact, tipurile de corelații și modul în care fiecare termen poate fi definit prin relațiile contractate cu alți termeni, putem studia fie o operă, fie un grup de opere, la scară națională sau internațională. Chiar dacă „teoria straturilor" este mai greu de aplicat la aceasta din urmă, principiile generale ale metodei sînt utile și cei doi teoreticieni au un merit important în deschiderea

unor căi noi în literatura comparată. Mai mult sugerate în capitolul al V-lea, aceste principii vor trebui luate în considerație, după părerea mea, în studiile de specialitate.

Se cuvine, de asemenea, să fie remarcată consonanța opiniilor lui Wellek și Warren cu studiile de comparatistică românești. În cadrul deplasării aproape generale în lume (cu excepția unor studii franceze criticate, printre alții, și de Étiemble) a cercetărilor de specialitate, spre abordarea curentelor internaționale, nu a influențelor liniare, dincolo și de granițele Europei (se critică astfel „europocentrismul" cercetătorilor mai vechi), comparatiștii români ca Iorga, Bazil Munteano, Al. Ciorănescu, Tudor Vianu, creatorul școlii române moderne de comparatistică, și, în ultima vreme, Al. Dima, accentuează asupra fenomenelor de paralelism, la fel de importante ca și influențele ori difuziunea, mai ales în evaluarea literaturilor „mici", lipsite de suportul unei limbi de circulație universală. Aceasta este, de altfel, și direcția pe care s-au angajat ultimele congrese de literatură comparată (Utrecht, Budapesta, Belgrad).

În ceea ce privește raporturile în care se află fiece operă nou creată cu cele precedente, cu *tradiția* internă ori mondială, Wellek și Warren utilizează conceptul de *perspectivism* (p. 72), în sensul că orice operă poate fi judecată numai în perspectiva celor precedente, dar și că, precizare importantă, acestea din urmă, la rîndul lor, sînt reevaluate prin apariția operei noi. Există deci o relație de interdependență, iar tradiția însăși nu este o entitate fixă, imobilă, ci o entitate labilă, mereu modificată în timp, supusă unui proces de creștere identic (nu simetric) celui în care se află angajată națiunea însăși. Se continuă astfel, mărturisit, organicismul lui T. S. Eliot.

Această concepție are consecințe practice foarte importante. Pe de o parte, sînt respinse teoriile extremiste ale unui Pottle care afirma discontinuitatea totală a culturii, ca și cele ale lui Spengler, care vedea continuitatea lor numai sub forma unor cicluri închise, a unor sisteme etanșe, repetîndu-se uneori (ca și în viziunea lui Arnold Toynbee) de-a lungul istoriei umane infinite. Pe de altă parte, judecata critică nu se poate lipsi de cea istorică — și în sensul deja semnalat al unității celor două fațete ale cercetării, și în sensul conceperii valorii estetice însăși — valoarea unei opere pentru epoca în care a apărut devenind imposibil de disociat de valoarea ei pentru noi, oamenii veacului al XX-lea.

Ajungem astfel, în sfîrșit, la discutarea „teoriei straturilor". Wellek și Warren, întrebîndu-se ce este un poem, ori o operă literară în genere, resping succesiv teoriile mai vechi care le identificau cu o secvență de sunete ori grafeme (azi imposibil de crezut, de altfel), cu suma interpretărilor realizate în istorie (relativizare) sau cu „trăirile" cititorului (teorie psihologică seducătoare, audiată și în România), apoi pe urmele structuraliștilor indicați la începutul acestor considerații, se pronunță astfel : „Credem că ar fi mai nimerit ca toate elementele indiferente din punct de vedere estetic să fie numite «material», iar modul în care aceste elemente capătă eficacitate estetică să primească numele de «structură»... Noțiunea de «material» include atît elemente care înainte erau considerate ca făcînd parte din conținut cît și elemente care în trecut erau socotite de natură formală. «Structura» este o noțiune care include atît conținutul cît și forma, în măsura în care acestea sînt organizate în scopuri estetice. *Opera literară va fi considerată ca un întreg sistem de semne, sau ca o structură alcătuită din semne care slujește unui scop estetic precis.*" (p. 189, subl. *ns.*). Această definiție depășește deci dihotomia conținut/formă, fără a neglija un termen în favoarea altuia. Este evident, de asemeni, că *structura* nu este un concept aplicabil *doar* la aspecte formale. Wellek și Warren accentuează asupra elementelor *sistem* și *semn* din definiție, fără a le acorda însă o dezvoltare prea amplă. Este interesant de remarcat că ambele au cunoscut o mare răspîndire în studiile mai noi de lingvistică. Hjelmslev însuși dezvolta o teorie a „funcției semn", iar astăzi semiotica, știința generală a semnelor (nu numai verbale), cunoaște o fundamentare mai solidă prin teoria informației. Ideea de sistem a preocupat și ea pe cercetători, în sensul analizării minuțioase a relațiilor dintre termenii care alcătuiesc sistemul. Sugerînd toate aceste direcții, Wellek și Warren definesc sistemul deocamdată prin constatarea *etajelor* lui, a *straturilor* expresiei. Înainte de a le observa mai de aproape, trebuie subliniat însă și un al treilea element al definiției, ***finalitatea estetică*** a organizării materialului în structură, ceea ce înseamnă atît o ***intenție*** permanentă a scriitorului (conștientă sau nu) care, de fapt, include ***opțiunile*** lui verbale la toate nivelele (sonore, gramaticale, lexicale, semantice), cît și ***valoarea*** artistică, înțeleasă ca criteriu ultim de evaluare, atît a materialului de către scriitor cît și a operei de către cititor și critic. „Structura, semnul și valoarea formează trei aspecte ale aceleiași probleme și nu pot fi separate în mod artificial" (p. 208). ***Opțiunile*** și ***valoarea*** constituie, de altfel, obiectul unor capitole separate

în lucrarea de față. Trebuie remarcat însă, încă de acum, că fiecare capitol din „preliminariile" volumului se sfîrșește aproape invariabil, cu o frază de acest tip : „Poezia nu este un succedaneu al filozofiei ; ea își are propria ei justificare și propriul ei țel. Poezia de idei, la fel ca oricare alt gen de poezie, se cuvine să fie judecată nu după valoarea materialului cuprins, ci după gradul ei de coerență și de intensitate artistică" (p. 170). Singura funcție reală a operei de artă, spun Wellek și Warren cu alt prilej, este fidelitatea ei față de... funcția sa specifică, cea artistică. Afirmația nu trebuie înțeleasă în sensul unui estetism intransigent. Autorii *Teoriei literaturii* consideră însă pe drept cuvînt, ca și critica marxistă de altfel, că valoarea artistică este valoarea centrală a unei opere, adică tocmai ceea ce „transfigurează" elementele de conținut — idei, sentimente — în *artă*. Un articol politic poate să fie impecabil gîndit, și de o ireproșabilă justețe ideologică, și totuși să nu fie o operă de artă, o poezie patriotică, bine intenționată, poate să fie o simplă lectură de moment, repede uitată, pe cînd *Noi*, cunoscutul poem al lui Goga, ne va emoționa întotdeauna. Tocmai asemenea disocieri, teoretic evidente, dar uneori uitate în practică, ne ajută să rezistăm oricărei tentații sociologiste, rămînînd totuși pe o poziție științifică (și estetică) consecventă.

Remarcabilă este și stabilirea modului de existență al operei, acea realitate ireală care derutează atît de mult spiritele avizate și neavizate. Nu este oare frecvent cazul în care cutare cititor dezaprobă o operă literară pentru că nu este „logică" sau pentru că „nu se poate întîmpla în viață" ceva în genul celor relatate în operă ? Publicul cititor larg poate îndeobște profita, mai ales în lectura unor scrieri „moderne", de opinia lui Wellek și Warren după care opera are o existență ideală, în sensul că este fictivă, dar idealitatea ei nu este aceeași cu cea a numerelor sau a unui triunghi, deoarece, pe de o parte, poate fi accesibilă empiric, nefiind totuși de natură materială, iar pe de altă parte, are o „viață" a ei în timp. Acest aspect, la rîndul lui, este contradictoriu, deoarece opera conține un „nucleu" invariabil prin care recunoaștem opera de la un secol la altul, dar și o zonă variabilă, interpretată în funcție de diferite momente istorice. Chiar „statutul ontologic" al operei este surprinzător, opera fiind o formă de cunoaștere, dar nu a adevărului verificabil experimental, ca în știință. Wellek și Warren definesc deci opera artistică printr-un sistem de opoziții față de formele de existență paralele (obiecte materiale, obiecte ideale, cunoaștere științifică). Modul însuși de a pune

astfel problema este structural, definind un termen nu în sine (ceea ce ar duce și în acest caz, la generalizări arbitrare, combătute în volum), ci în funcție de alții, paraleli, fiecare relație arătînd prin ce se aseamănă și prin ce se deosebește opera de artă de alte fenomene de viață.

Pe urmele lui Ingarden, Wellek și Warren reduc cele cinci straturi ale operei la trei. Primul dintre ele, stratul sonor, este relativ ușor de delimitat, referindu-se, mai ales în poezie, la secvența sunetelor, în sens fonologic, nu în sens fonetic de pronunțare particulară a unui recitator anume. Într-un capitol special, fenomenele sînt urmărite în structuri ritmice, în diverse figuri de sunet, tipare metrice etc. Sînt prezentate și cîteva metode de studiu, pe baza unor exemple concrete.

Al doilea strat nu este încă prea exact definit de Wellek și Warren. Se spune la un moment dat: „...numai pe baza sunetelor se poate ridica cel de-al doilea strat, unitățile semantice. Fiecare cuvînt separat are sensul lui, se combină în context în unități, în sintagme și propoziții. Din acest sistem sintactic..." (p. 202). Pe de altă parte, în capitolul *Stilistica*, se afirmă: „Putem scrie gramatica unei opere literare sau a oricărui grup de opere, începînd cu fonologia și morfologia, continuînd cu vocabularul (barbarisme, provincialisme, arhaisme, neologisme) și terminînd cu sintaxa (de exemplu, inversiunea, antiteza și paralelismele)" (p. 233). Citatele dovedesc o anumită fluctuație a limitelor stratului al doilea, deoarece primul se referă la unități „de sens" (= semantice) și sintactice, iar celălalt, vorbind de *gramatica* poeziei, include fonologia (!) și apoi unități morfologice, sintactice și lexicale. Cercetarea modernă a convenit însă că stratul „gramatical" (Jakobson vorbește și el de „gramatica poeziei") se referă la nivelul morfosintactic al expresiei și, *eventual*, ar putea include și pe cel lexical, în sensul stabilit în citatul al doilea de mai sus. A analiza cuvintele din punct de vedere lexical înseamnă a studia proveniența lor istorică (neologism sau arhaism, turcism sau galicism etc.), nu a studia sensul lor propriu-zis (sens propriu sau sens figurat, și aici, sens metaforic, simbolic etc.). Acest din urmă aspect este urmărit exclusiv de semantică. De aceea, cred că Wellek și Warren se referă, pentru stratul al doilea al poeziei, numai la cel gramatical (morfosintactic) și lexical, intenție vizibilă de altfel în conducerea discuției concrete, configurînd stratul al treilea numai pe bază semantică. Rămîne însă de precizat și faptul că cei doi teoreticieni par a grupa în *stil* și *stilistică* numai aspecte ale operei relative la acest al doilea strat, deși

la p. 235, de exemplu, se generalizează oarecum, incluzîndu-se metaforele. De fapt, încă de la Marouzeau, s-a considerat că stilul şi, respectiv, stilistica, se referă la *toate* aspectele expresiei. Preferinţa unui poet pentru anumite scheme ritmice sau un anumit tip de metaforă, este la fel de definitorie pentru stilul său ca şi caracterul frazei ori lexicul lui. Chiar dacă Wellek şi Warren consideră stilistica o parte a criticii, care, probabil, ar avea toate straturile operei în atenţie (formularea este şi în acest caz cam ezitantă), cercetătorii de azi sînt unanim de acord că orice element al operei, la oricare nivel, poate defini stilul scriitorului, dacă este specific, *relevant*, şi nu întîmplător.

Opiniile „concrete" din capitolul al XIV-lea sînt foarte preţioase însă, eliminînd, ca de obicei, o serie de confuzii. Se arată că nu trebuie exagerat studiul istoric al formelor verbale, fără referiri la valori estetice (cum se întîmplă uneori şi la noi în cercetări de limbă literară), că nu trebuie absolutizată ideea de *normă*, faţă de care limbajul poetic ar fi o simplă „deviere" (tendinţă foarte accentuată în studiile recente statistice, matematice — Guiraud, ca şi de gramatică transformaţională — N. Chomsky), se preferă, tot în linie structurală, analiza sistematică a faptelor de stil, nu absolutizarea unor observaţii locale, care poate duce la concluzii greşite, chiar lucrînd statistic, deoarece unităţile numărate n-au aceeaşi pondere. Ultima observaţie este importantă chiar pentru lucrări mai noi, unele şi din România, care nu pot corecta întotdeauna rezultatele surprinzătoare date de o statistică numai denotativă, căreia, din principiu, îi este inaccesibil sensul contextual al unui termen. Se arată de asemenea evoluţia lui Spitzer, care, în ultimele lucrări, se apropie de structuralism, şi se dau sugestii pozitive pentru studierea stilului unei epoci.

Al treilea strat, cel semantic, faţă de care am făcut mai sus unele precizări, este extrem de larg conceput de către Wellek şi Warren. Intră aici atît studierea sensului cuvintelor (imagine, metaforă, simbol) cît şi cercetarea lumii „obiectelor reprezentate", termen vag, dar util, incluzînd formele naraţiunii, tipologia personajelor etc. Tehnic vorbind, aceste aspecte presupun extinderea noţiunii de „semantic" nu numai pentru că oricum pornesc de la sensul cuvintelor utilizate de scriitor, de exemplu, pentru caracterizarea cutărui personaj, dar şi pentru că presupun analizarea unor semnificaţii contextuale, suprasegmentale, care, uneori, se referă încă la sensurile „locale" ale unor termeni (cazul simbolului, de exemplu), alteori nu, rezultînd numai din simetriile, laitmotivele, jocul perspectivelor, tonalitatea şi ritmul interior

al operei. Wellek şi Warren discută cu competenţă aproape toate situaţiile posibile, dar, treptat, analiza semantică, atît de riguroasă în privinţa metaforei şi simbolului, alunecă într-o analiză literară „tradiţională", aşa cum numeroase tipologii ale romanului şi formelor naraţiunii au făcut-o înainte sau după. Trebuie spus însă că şi poetica mai recentă întîmpină dificultăţi în analiza aşa-ziselor macrocontexte.

Spuneam la început că *Teoria literaturii*, în ciuda excelenţei sale, se resimte de unele dificultăţi generale ale teoriei şi criticii literare din veacul nostru. Sînt comentate astfel diferite şcoli de interpretare sau simple idei, totuşi, în mod curios, materialul literar propriu-zis rămîne constant „în urma" evoluţiilor recente ale poeziei şi prozei. Se vorbeşte de modalităţile naraţiunii, dar exemplele nu depăşesc literatura interbelică, deşi romanul „noului val", cu epicul său „nonfigurativ", ar fi putut aduce dezvoltări importante ale teoriei. Chiar scriitori ca Faulkner sau Kafka, fără a mai vorbi de Camus şi Sartre, ori „teatrul absurd", sînt mult prea puţin utilizaţi faţă de ponderea lor reală în peisajul literar actual. Acelaşi lucru în poezie, unde suprarealismul, imagismul ori expresionismul german apar destul de rar faţă de frecvenţa citatelor din Shakespeare, poeţii metafizici englezi, simboliştii francezi etc. Orice insinuare cu privire la unilateralitatea informaţiei autorilor este interzisă de erudiţia lor impunătoare. Situaţia trebuie explicată, cred, tocmai prin extraordinara proliferare a *formelor* literare în veacul nostru, faţă de care orice sinteză rămîne datoare. Chiar aşa, însă, volumul lui Wellek şi Warren pare a suferi uneori, de o suprasaţietate bibliografică. Este locul de a sublinia valoarea excepţională a anexelor lucrării, note şi bibliografie, prin care ea rămîne, literalmente, *cel mai complet ghid*, pe care-l avem astăzi pentru studierea problemelor de specialitate, fie pentru un începător, fie pentru un cercetător cu experienţă, doritor să consulte operele fundamentale într-o anume chestiune concretă. Iată de ce orice încercare de „completare" a volumului nu face decît să omagieze, indirect, vastitatea problemelor cuprinse în discuţie.

Fără nici o pretenţie de „completare" propriu-zisă, dorim numai să sugerăm unele lucruri în legătură cu două serii de probleme.

Mai întîi, ritmul cercetărilor, ca şi difuzarea structuralismului însuşi, accelerîndu-se necontenit, este firesc ca, după 1949, anul primei ediţii a *Teoriei literaturii*, o serie de orientări în poetică să se fi precizat, ori chiar să fi apărut altele cu totul noi. Statistica, gramaticile generative, teoria informaţiei, semiotica, semantica, amplu tratate

în cercetarea lingvistică a ultimilor ani, influențează evident poetica (și teoria literară) în sensul că măresc ori rafinează „modelul fonologic" oferit de praghezi, ori intuițiile extraordinare, dar încă imprecise, ale formaliștilor ruși, sau ale celorlalți predecesori direcți ai lui Wellek și Warren. Pentru a nu intra aici în amănunte, dincolo de unele observații deja formulate, am încercat să prezentăm altele, într-un corp de note suplimentare la sfîrșitul volumului.

În al doilea rînd, Wellek și Warren comentează uneori cîteva contribuții românești, fără a putea cunoaște, evident, întregul cîmp al stilisticii noastre, datorită obstacolului insurmontabil al limbii. Atît pentru publicul din țară, doritor să cunoască în ce mod s-ar putea încadra în contextul european contribuții pe care el le cunoaște încă de mult, cît și pentru un eventual public străin, mai ales de specialiști, căruia acest domeniu nu-i poate fi altfel cunoscut, ne-am străduit să completăm însemnările lui Wellek și Warren tot în apendicele volumului, deși unele observații generale au fost intercalate și în prefață.

Aceste completări, care se vor înmulți, o dată cu trecerea anilor, subliniază încă de acum valoarea *clasică* a volumului de față pentru teoria literară modernă. O operă de sinteză și echilibru, de uluitoare informație, selectată cu discreție și pondere, *Teoria literaturii* lui Wellek și Warren mi se pare a fi o carte clasică nu numai prin calitățile ei științifice, dar și prin tipul de personalitate intelectuală — și umană — al autorilor ei. Acești savanți, de formație asemănătoare, întruniți într-o simbioză perfectă, reprezintă veacul nostru în ceea ce s-a numit *alexandrinismul* său, în această integrare calmă, înțeleaptă a unor direcții opuse, privite cu un echilibru care include un ușor scepticism de intelectual puțin obosit de întinderea lecturilor sale, încredințat că toate eforturile de gîndire au o latură bună și una eronată, și, ca atare, toate pot fi utilizate, cu măsură, într-o nouă sinteză. Dincolo de aceste trăsături, nimic de crepuscul, de decadență, pentru că seninătatea clasică a autorilor se simte în lipsa unui conflict dramatic între cercetător și operă, provocat de refuzul ultimei în fața efortului disperat de cunoaștere al primului. O egalitate calmă se stabilește între cei doi termeni, cunoașterea este posibilă și limitele individului se pierd în sentimentul progresului general uman. Este un tip de om de cul-

tură, pe care publicul român îl recunoaște în eruditul universitar, descinzînd din Titu Maiorescu, în P. P. Negulescu, și, mai ales, în Tudor Vianu. Construcția armonioasă a volumului, fraza limpede, argumentarea strînsă, dar niciodată ostentativă, colorează agreabil lectura chiar pentru un spirit neavizat. Iar pentru unul avizat, contaminat poate de zbuciumul veacului și de senzația unei totale răsturnări în lumea literelor, lăsată în voia hazardului sau imposturii, cartea lui Wellek și Warren este o reafirmare a ordinii și valorilor umane, a stabilității și excelenței acestora, dar și a modificării lor istorice, în cadrul devenirii nesfîrșite și miraculoase a omenirii...

SORIN ALEXANDRESCU

Notă asupra ediției

Traducerea lucrării René Wellek și Austin Warren — *Theory of Literature* s-a efectuat după ediția a III-a publicată în 1963 la New York de Harcourt, Brace & World, Inc.

Pentru precizarea înțelesului unor termeni și pentru elucidarea anumitor formulări, au fost consultate, pe lîngă studii de specialitate române și străine, traducerea în limba germană (*Theorie der Literatur*, Bad Homburg vor der Höhe, 1959) supravegheată și îndreptată de René Wellek, precum și versiunea italiană (*Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, 1956).

În text, titlurile lucrărilor citate de autori sînt date, acolo unde sînt amintite întîia oară, în limba originală, însoțite fiind de traducerea în limba română între paranteze rotunde. Nu s-a făcut excepție de la această regulă decît în privința titlurilor operelor beletristice traduse în limba română și cunoscute cititorilor, cum sînt *Odiseea*, *Cîntarea Nibelungilor*, *Roșu și negru*, *Război și pace* etc.), care sînt desemnate exclusiv prin titlurile lor românești. Cu această rezervă, atît în text cît și în note și bibliografie referirile ulterioare la operele amintite o dată s-au făcut repetîndu-se titlurile originale.

Acolo unde, în text, în note sau în bibliografie, autorii au făcut trimitere la traducerile engleze ale anumitor studii sau cercetări de teorie, de critică sau de istorie literară sau ale altor lucrări de specialitate publicate inițial în alte limbi, titlurile au fost pretutindeni înlocuite cu titlurile ediției originale, trimiterile făcîndu-se la aceste ediții.

În cazurile în care, după știința noastră, există versiuni românești ale anumitor opere sau lucrări citate, au fost introduse între paranteze drepte, atît în note cît și în bibliografie, informațiile bibliografice corespunzătoare.

Traducerea versurilor citate de autori a fost dată în josul paginii, în note la care s-a făcut trimitere cu asteriscuri. De asemenea cu

asteriscuri s-a făcut trimitere la notele de subsol întocmite de redacție cu privire la cîteva completări utile aduse de autori ediției germane.

Trimiterile cu cifre arabe se referă la notele autorilor care, în traducere, apar, la fel ca și în original, rînduite pe capitole la sfîrșitul lucrării.

Trimiterile cu latine minuscule între paranteze rotunde privesc corpul de note suplimentare alcătuit de prefațator a cărui menire este să amintească cititorilor cele mai de seamă contribuții românești la studierea diferitelor aspecte ale teoriei literaturii și să le atragă atenția asupra cîtorva importante studii de specialitate apărute în străinătate din 1963 pînă în prezent, precum și asupra activității ce se desfășoară în țara noastră în acest domeniu.

EDITURA PENTRU LITERATURĂ UNIVERSALĂ

Prefața autorilor la ediția întîi

Ne-a fost deosebit de greu să găsim un titlu pentru cartea de față. Chiar și un „titlu scurt" adecvat conținutului, de exemplu, „Teoria literaturii și metodologia studiului literar", ar fi fost prea incomod. Înainte de secolul al XIX-lea am fi putut rezolva mai ușor această problemă, pentru că atunci pagina de titlu ar fi putut fi acoperită cu un titlu complet, analitic, cotorul purtînd doar inscripția „Literatură".

Am scris o carte care, după cîte știm noi, nu are un corespondent apropiat. Ea nu este un manual care să-i introducă pe tineri în elementele aprecierii literare, nici o trecere în revistă a metodelor folosite în cercetarea literară (cum este *Aims and Methods* de Morize). Ea ar putea pretinde să aibă o oarecare înrudire cu cărțile de poetică și retorică (de la Aristotel pînă la Blair, la Campbell și la Kames), studii sistematice ale genurilor beletristicii și ale stilisticii, sau cu cărțile intitulate „Principii ale criticii literare". Ne-am străduit totuși să îmbinăm „poetica" (sau teoria literară) și „critica" (sau evaluarea literaturii) cu „știința" (sau cercetarea literară) și cu „istoria literară" (sau „dinamica" literaturii, în opoziție cu „statica" teoriei și criticii). Cartea de față se apropie mai mult de anumite lucrări germane sau ruse cum ar fi *Gehalt und Gestalt* a lui Oskar Walzel, *Die Wissenschaft von der Dichtung* a lui Julius Petersen sau *Teoria literaturii* a lui Boris Tomașevski. Totuși, spre deosebire de germani, am evitat să reproducem pur și simplu părerile altora și, deși luăm în considerație și alte opinii și metode, am scris dintr-un punct de vedere unitar, consecvent. Spre deosebire de Tomașevski, nu încercăm să dăm cunoștințe elementare asupra unor subiecte cum ar fi prozodia. Nu sîntem nici eclectici ca germanii, nici doctrinari ca rușii.

Judecînd după uzanțele cercetării literare americane mai vechi, s-ar putea spune că încercarea noastră de a formula ideile care stau la baza studiului literar (deci, de a face ceva care să depășească „faptele") are ceva exagerat și chiar „neștiințific", și că efortul nostru

de a studia și evalua unele cercetări foarte specializate implică o notă de înfumurare. Este inevitabil ca fiecare categorie de specialiști să fie nemulțumită de modul în care îi tratăm specialitatea. Dar noi n-am urmărit să facem o prezentare minuțioasă și completă a diferitelor subiecte : exemplele literare pe care le citățm sînt întotdeauna exemple, nu „dovezi" ; bibliografiile au un caracter „selectiv". Nici n-am încercat să rezolvăm toate problemele pe care le-am ridicat. Am considerat că este esențial pentru noi și pentru alții ca în ce privește orizontul îmbrățișat să fim internaționali, să ridicăm problemele ce se cuvin ridicate, să alcătuim un *organon* de metode.

Autorii lucrării de față, care s-au cunoscut la Universitatea statului Iowa în 1939, și-au dat seama imediat că vederile lor în problemele de teorie și metodologie literară coincid într-o foarte mare măsură.

Deși de formație diferită, au avut o evoluție asemănătoare, căci, pornind de la cercetări de istorie și lucrări în domeniul „istoriei ideilor", ajunseseră amîndoi la convingerea că studiul literaturii trebuie să fie specific literar. Amîndoi erau de părere că „cercetarea" și „critica" literară sînt perfect compatibile ; și amîndoi refuzau să facă o distincție între literatura „contemporană" și literatura trecutului.

În 1941 autorii au scris împreună capitolele „Istoria literară" și „Critica literară" ale lucrării colective *Literary Scholarship* inițiată și îngrijită de Norman Foerster, căruia îi sînt profund îndatorați pentru sugestiile și încurajările sale. Lui ar dori autorii (dacă prin aceasta n-ar da o impresie greșită despre teoriile pe care le-a susținut) să-i dedice această carte.

Capitolele lucrării de față au fost repartizate între cei doi autori, ținînd seama de preocupările respective. René Wellek răspunde îndeosebi de capitolele 1—2, 4—7, 9—14 și 19, iar Austin Warren, de capitolele 3 și 8 și 15—18. Dar cartea reprezintă un veritabil exemplu de colaborare, autorul ei fiind punctul de vedere comun al celor doi semnatari. Între ei rămîn, desigur, unele mici deosebiri privind terminologia, tonul și sublinierea ideilor ; totuși ei îndrăznesc să creadă că acordul atît de substanțial realizat de două minți diferite compensează aceste neajunsuri.

Ne rămîne să mulțumim domnului Stevens și departamentului de studii umanistice al Fundației Rockefeller, fără al căror ajutor cartea n-ar fi putut să vadă lumina tiparului, precum și președintelui Universității statului Iowa, decanilor și șefului catedrei de la această univer-

sitate pentru sprijinul lor și pentru răgazul ce ne-au acordat cu atîta generozitate; lui R. P. Blackmur și J. C. Ransom pentru încurajările date; lui Wallace Fowlie, Roman Jakobson, John McGalliard, John C. Pope și Robert Penn Warren pentru că au făcut lectura anumitor capitole; domnișoarei Alison White pentru devotamentul cu care ne-a ajutat în tot timpul elaborării acestei lucrări.

Autorii țin de asemenea să mulțumească următorilor pentru încuviințarea de a include în lucrarea de față unele pasaje din scrierile lor mai vechi: editurii Louisiana University Press și domnului Cleanth Brooks, fost director al revistei *Southern Review* (pentru *Mode of Existence of the Literary Work*); editurii University of North Carolina Press (pentru un fragment din *Literary History* publicată în lucrarea colectivă *Literary Scholarship*, îngrijită de Norman Foerster 1941); editurii Columbia University Press (pentru pasajele împrumutate din studiile *Periods and Movements in Literary History* și *The Parallelism between Literature and the Arts* publicate în *English Institute Annuals*, 1940 și 1941); precum și editurii Philosophical Library (pentru pasajele împrumutate din studiile *The Revolt against Positivism* și *Literature and Society*, publicate în culegerea *Twentieth-Century English*, apărută sub îngrijirea lui Knickerbocker, în 1946).

New Haven, 1 mai 1948

RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN

Prefață la ediția a II-a

Ediția a doua este, în esență, o reeditare a primei ediții, modificările aduse textului constînd doar în corectarea și îmbunătățirea unor formulări, introducerea unor elemente de legătură în argumentare și expunerea unor noi teze în domeniul teoriei literaturii. Am hotărît însă să renunțăm la ultimul capitol din prima ediție („Studiul literaturii în universități") care, la zece ani după apariția lui (1946), nu mai este actual, în parte datorită faptului că între timp, în multe

locuri, unele dintre reformele preconizate au fost introduse. În plus, am adus la zi bibliografia, eliminînd lucrările mai slabe sau mai greu accesibile și înlocuindu-le cu o mică selecție din uriașa cantitate de scrieri dedicate acestor probleme în ultimii opt ani.

Crăciun, 1955

RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN

Prefață la ediția a III-a

Mă bucură faptul că această lucrare apare în cea de-a treia ediție în America și în Anglia și că ea a fost tradusă în spaniolă, italiană, japoneză, coreeană, germană, portugheză, ebraică și gujarati. Din nou am adus la zi bibliografia și am făcut mici corecturi și adăugiri în text. Dar în esență a III-a ediție este o reeditare a ediției a II-a. În legătură cu anumite probleme mi-am dezvoltat ideile sau le-am prezentat într-o formă modificată în diferite studii publicate în 1963 de Yale University Press sub titlul *Concepts of Criticism* și menționate în notele care însoțesc cartea de față. O altă lucrare a mea, *History of Modern Criticism*, încearcă să vină în sprijinul poziției teoretice schițate aici, împrumutînd, la rîndul ei, criterii și noțiuni de valoare din prezenta *Teorie a literaturii*.

New Haven, Connecticut, septembrie 1962

RENÉ WELLEK

I. *Definiţii şi delimitări*

1

Literatura și studiul literaturii

Înainte de toate trebuie să facem o deosebire între literatură și studiul literaturii. Este vorba de activități distincte ; prima este o activitate creatoare, o artă ; cea de a doua este, dacă nu o știință propriu-zisă, în orice caz o formă de cunoaștere sau de erudiție. Au existat, firește, încercări de a șterge această deosebire. De exemplu, s-a susținut că nu poți înțelege literatura decît dacă ești scriitor, că nu poți și nu se cuvine să-l studiezi pe Pope fără să încerci tu însuți să scrii cuplete eroice, sau că nu poți întreprinde un studiu despre drama elizabetană dacă n-ai scris o dramă în versuri albe. [1] Totuși, oricît de utilă i-ar fi experiența creației literare, cercetătorul literar are o sarcină complet diferită. El trebuie să-și transpună experiența literară în termeni intelectuali, s-o integreze într-un sistem coerent care trebuie să fie rațional, dacă vrea să aibă valoare de cunoaștere. S-ar putea să fie adevărat că obiectul studiului său este irațional sau că, cel puțin, conține importante elemente neraționale ; dar aceasta nu înseamnă că situația lui ar fi diferită de cea a istoricului de artă sau de cea a muzicologului sau chiar de aceea a sociologului sau a anatomistului.

Firește, această relație ridică o serie de probleme complicate. Pentru rezolvarea lor s-au propus soluții diferite. Unii teoreticieni neagă pur și simplu că studiul literaturii ar fi un act de cunoaștere și recomandă o „a doua creație" cu rezultate care celor mai mulți dintre noi ni se par astăzi neînsemnate : descrierea *Monei Lisa* de către Walter Pater sau pasajele pline de înfloriturî din Symonds sau Symons. O astfel de critică „creatoare" a însemnat de obicei o duplicare inutilă sau, cel mult, transpunerea unei opere literare într-o altă operă, de obicei inferioară. Abordînd contrastul dintre literatură și studiul ei, alți teoreticieni trag tot concluzii sceptice, dar oare-

cum diferite : literatura, susțin ei, nu poate fi de loc „studiată". Putem doar s-o citim, s-o gustăm, s-o apreciem. În rest, nu putem decît să acumulăm o serie de informații „despre" literatură. Acest soi de scepticism este de fapt mult mai răspîndit decît s-ar putea bănui. În practică, el se manifestă prin aceea că pune accentul pe fapte, pe elemente extrinsece operei literare și prin aceea că disprețuiește orice încercare de a vedea dincolo de ele. Judecata de valoare, judecata de gust, entuziasmul sînt lăsate la discreția cititorului ca o abatere inevitabilă, deși deplorabilă, de la austeritatea cercetării sistematice serioase. Dar această dihotomie între „cercetarea sistematică" și „judecata de valoare" exclude complet adevăratul studiu al literaturii, studiu în același timp „literar" și „sistematic".

Problema care se pune este cum să fie abordată în mod rațional arta și, în special, arta literară. Se poate realiza acest lucru ? Și anume cum ? Unul dintre răspunsuri a fost că se poate realiza cu metodele folosite în științele naturii care se cer doar transferate la studiul literaturii. Se pot distinge mai multe moduri de a efectua acest transfer. Unul constă în încercarea de a se atinge idealurile generale de obiectivitate, impersonalitate și certitudine ale științei, încercare ce stimulează colectarea faptelor neutre. Altul constă în strădania de a imita metodele științelor naturii, studiindu-se antecedentele cauzale și originile ; în practică „metoda genetică" justifică stabilirea oricărui fel de relații în cazurile în care lucrul este posibil pe baze cronologice. Aplicată mai rigid, cauzalitatea științifică este folosită pentru explicarea fenomenelor literare, atribuindu-se caracter de cauză determinantă condițiilor economice, sociale și politice. Un al treilea mod de a efectua acest transfer constă în introducerea în studiul literaturii a metodelor cantitative folosite cu succes în unele științe, și anume în introducerea statisticilor, a tabelelor și a graficelor. Și, în fine, s-a făcut încercarea de a se folosi concepte biologice în cercetarea evoluției literaturii. [2]

Astăzi se recunoaște aproape unanim că aceste transferuri n-au îndreptățit speranțele cu care au fost făcute la început. Uneori metodele științifice și-au dovedit valoarea într-un domeniu strict limitat sau în cadrul unei tehnici speciale, ca de exemplu folosirea statisticii în unele metode de critică de text

sau în studiul prozodiei. Dar majoritatea promotorilor acestei invazii a metodologiei științifice în cercetarea literară, fie s-au declarat învinși și au sfîrșit prin a deveni sceptici, fie s-au mîngîiat cu anumite iluzii despre succesele viitoare ale metodei științifice. Astfel, I. A. Richards obișnuia să afirme că viitoarele succese ale neurologiei vor asigura soluționarea tuturor problemelor literare. [3]

Vom fi obligați să revenim asupra unora dintre problemele ridicate de această aplicare largă a metodelor științelor naturii în cercetarea literară. Ele nu pot fi trecute cu vederea prea ușor și există, fără îndoială, un cîmp larg în care cele două metodologii au contingențe sau chiar se suprapun. Metode fundamentale cum ar fi inducția și deducția, analiza, sinteza și comparația sînt comune tuturor tipurilor de cunoaștere sistematică. Dar, evident, cealaltă soluție se impune : cercetarea literară își are propriile ei metode valabile care nu sînt întotdeauna cele ale științelor naturii dar sînt totuși metode raționale. Numai o concepție foarte îngustă despre adevăr poate exclude din domeniul cunoașterii realizările studiilor umanistice. Filozofia, istoria, jurisprudența, teologia și chiar filologia au elaborat metode valabile de cunoaștere cu mult înainte de dezvoltarea modernă a științei. Realizările lor poate că au ajuns să fie umbrite de victoriile teoretice și practice ale științelor fizice moderne ; dar ele sînt totuși concrete și permanente și pot, uneori cu mici modificări, să fie ușor reînviate sau reînnoite. Trebuie pur și simplu să se admită că între metodele și obiectivele științelor naturii și cele ale disciplinelor umanistice există o diferență.

Definirea acestei diferențe este o problemă complexă. Încă din 1883, Wilhelm Dilthey a redus deosebirea dintre metodele științelor naturii și cele ale istoriei la contrastul dintre explicație și înțelegere. [4] Omul de știință, susținea Dilthey, explică un eveniment prin antecedentele lui cauzale, în timp ce istoricul încearcă să-i înțeleagă semnificația. Procesul de înțelegere este, în mod necesar, individual și chiar subiectiv. Un an mai tîrziu, Wilhelm Windelband, binecunoscutul specialist în istoria filozofiei, s-a ridicat și el împotriva părerii conform căreia științele istorice ar trebui să adopte metodele științelor naturii. [5] Naturaliștii tind să stabilească legi generale, în timp ce istoricii

încearcă să surprindă faptul unic și nerepetabil. Această părere a fost dezvoltată și oarecum modificată de Heinrich Rickert care a tras o linie de demarcație nu atît între metodele de generalizare și metodele de individualizare cît între științele naturii și științele culturii.[6] Științele culturii, susținea el, se preocupă de faptul concret și individual. Totuși, individualul poate fi descoperit și înțeles numai raportat la un sistem de valori, sistem care nu este altceva decît un sinonim al culturii. Într-o lucrare apărută în Franța, A. D. Xenopol a făcut o distincție între științele naturii, care se ocupă de „fapte de repetiție" și istorie, care se ocupă de „fapte de succesiune". Italianul Benedetto Croce și-a bazat întreaga filozofie pe o metodă istorică care este total deosebită de aceea a științelor naturii.[7]

Nu vom face o analiză completă a acestor probleme, deoarece pentru asta ar trebui să ne pronunțăm asupra unor chestiuni ca clasificarea științelor, filozofia istoriei și teoria cunoașterii.[8] Vom da însă cîteva exemple concrete care credem că vor putea, cel puțin, să sugereze importanța problemei pe care trebuie s-o rezolve cercetătorul literar. De ce îl studiem pe Shakespeare ? Este clar că nu ne interesează în primul rînd ceea ce are în comun cu toți oamenii, pentru că atunci am putea studia la fel de bine orice alt om, nici nu ne interesează ceea ce are în comun cu toți englezii, cu toții oamenii Renașterii, cu toți elizabetanii, cu toți poeții, cu toți dramaturgii sau chiar cu toți dramaturgii elizabetani, pentru că în acest caz i-am putea studia tot atît de bine pe Dekker sau pe Heywood. Noi urmărim mai ales să descoperim ceea ce este specific lui Shakespeare, ceea ce face ca Shakespeare să fie Shakespeare ; și asta este, evident, o problemă legată de individualitate și valoare. Chiar și atunci cînd studiază o perioadă, o mișcare literară sau o literatură națională anumită, cercetătorul literar se va ocupa de acestea ca individualități cu trăsături și însușiri caracteristice care le deosebesc de alte grupări similare.

În favoarea individualității se poate aduce și un alt argument : încercările de a găsi legi generale în literatură au eșuat întotdeauna. Așa-numita lege a literaturii engleze descoperită de Louis Cazamian, „oscilația ritmului spiritului național en-

glezesc" între doi poli, sentiment și intelect (însoțită de afirmația subsecventă că aceste oscilații devin cu atît mai rapide cu cît ne apropiem de epoca actuală) este sau banală, sau falsă. Ea nu mai rezistă de loc cînd este aplicată la epoca victoriană.[9] Cele mai multe dintre aceste „legi" se dovedesc a fi doar truisme psihologice, ca principiile acțiunii și reacțiunii sau conformismului și revoltei care, chiar dacă ar fi deasupra oricărei îndoieli în ceea ce privește valabilitatea, nu ne-ar putea spune ceva într-adevăr semnificativ despre procesul literar. În vreme ce fizica ar realiza cel mai mare triumf dacă ar găsi vreo teorie generală care să reducă la o singură formulă electricitatea și căldura, gravitația și lumina, nu se poate concepe nici o lege generală care să rezolve problemele cercetării literare : cu cît va fi mai generală cu atît va părea mai abstractă și, prin urmare, mai găunoasă ; cu atît mai mult obiectul concret al operei literare va scăpa înțelegerii noastre.

Există deci două soluții extreme ale problemei noastre. Prima, la modă datorită prestigiului științelor naturii, identifică metodele științifică și istorică, și duce fie la simpla acumulare de fapte, fie la stabilirea unor „legi" istorice foarte generalizate. Cea de a doua, tăgăduind că cercetarea literaturii ar fi o știință, proclamă caracterul personal al „înțelegerii" literare și „individualitatea" și chiar „unicitatea" fiecărei opere literare. Dar prin formularea ei extremă, soluția antiștiințifică prezintă primejdii evidente. „Intuiția" personală poate duce la o „apreciere" pur emoțională, la un subiectivism fără rezerve. A sublinia „individualitatea" și chiar „unicitatea" fiecărei opere literare — deși reprezintă o reacție salutară împotriva generalizărilor pripite — înseamnă a uita că nici o operă literară nu poate fi pe de-a-ntregul „unică", pentru că în acest caz ar fi cu totul ininteligibilă. Este, desigur, adevărat că atît *Hamlet* cît și un poem ca *Trees (Copacii)* de Joyce Kilmer sînt unice. Dar chiar și o grămadă de gunoi este unică în felul ei, în sensul că proporțiile, poziția și combinațiile ei chimice precise nu pot fi reproduse exact de altă grămadă. De altfel, toate cuvintele din orice operă literară de artă sînt, prin însăși natura lor, „generale" și nu particulare. Disputa dintre „universal" și „particular" în literatură dăinuiește

de cînd Aristotel a proclamat poezia ca fiind mai universală și, în consecință, mai filozofică decît istoria, care se ocupă numai de cazuri particulare, și de cînd Samuel Johnson a afirmat că poetul nu trebuie „să numere nervurile lalelei". Romanticii și criticii foarte moderni nu contenesc să accentueze caracterul particular al poeziei, „textura" ei, caracterul ei concret.[10] Dar trebuie recunoscut că fiecare operă literară este în același timp și generală și particulară sau — poate mai exact — și individuală și generală. Căci individualitatea este altceva decît particularitatea și unicitatea completă.[11] Ca orice ființă omenească, fiecare operă literară are caracteristicile ei individuale; dar are, de asemenea, însușiri comune cu alte opere literare, exact cum fiecare om are trăsături comune cu întreaga omenire, cu toți indivizii care aparțin aceluiași sex, aceleiași națiuni, clase, profesii etc. Așadar, putem emite și noi generalizări în legătură cu operele literare, cu drama elizabetană, cu întreaga producție dramatică, literară, artistică. Critica literară și istoria literară încearcă amîndouă să caracterizeze individualitatea unei opere, a unui autor, a unei perioade sau a unei literaturi naționale. Dar această caracterizare nu se poate face decît în termeni universali, pe baza unei teorii literare. De aceea știința literară are foarte mare nevoie astăzi de o teorie literară, de un *organon* de metode.

Această năzuință nu înseamnă însă, desigur, o minimalizare a importanței înțelegerii și aprecierii emoționale ca două condiții preliminare ale cunoașterii și, prin urmare, ale considerațiilor noastre asupra literaturii. Dar acestea nu sînt decît condiții preliminare. A susține că cercetarea literară servește numai arta lecturii înseamnă a concepe greșit obiectivul cunoașterii sistematice, oricît de indispensabilă ar fi această artă pentru cel care studiază literatura. Chiar dacă noțiunea de „lectură" ar fi folosită într-un sens suficient de larg pentru a include înțelegerea critică și sensibilitatea, arta lecturii rămîne un obiectiv doar pentru cultivarea personală a cititorului. Ca atare ea este cît se poate de recomandabilă și constituie baza unei întinse culturi literare. Arta lecturii nu poate însă înlocui noțiunea de „cercetare literară" concepută ca o tradiție suprapersonală, ca un corp în continuă creștere format din informații, intuiție și judecăți critice.

2

Natura literaturii

Prima problemă pe care trebuie s-o abordăm este, evident, aceea a obiectului cercetării literare. Ce e literatura? Ce nu e literatura? Care e natura literaturii? Oricît de simple ar părea aceste întrebări, rareori li se dau răspunsuri clare.

Unul dintre răspunsuri consideră drept „literatură" tot ce s-a tipărit. Ar urma deci să studiem „profesia medicală în secolul al XIV-lea" sau „mișcarea planetară la începutul evului mediu" sau „vrăjitoria în Vechea și în Noua Anglie". Cum susținea Edwin Greenlaw, „Nimic din ceea ce are legătură cu istoria civilizației nu este în afara domeniului nostru de studiu"; „în efortul nostru de a înțelege o perioadă sau o civilizație nu ne mărginim la beletristică și nici chiar la documentele tipărite sau în manuscris" și „trebuie să vedem munca noastră în lumina contribuției pe care ar putea s-o aducă la istoria culturii".[1] Conform concepției lui Greenlaw și potrivit practicii multor cercetători, studiul literaturii a ajuns astfel să fie nu numai strîns legat de istoria civilizației, dar chiar să se identifice cu aceasta. Un asemenea studiu nu este literar decît în sensul că se ocupă de tipărituri sau scrieri, care constituie, în mod necesar, principalul izvor al cunoștințelor noastre de istorie. În sprijinul acestei concepții, se poate susține, desigur, că istoricii neglijează aceste probleme, că sînt prea preocupați de istoria diplomatică, militară și economică și că, așadar, cercetătorul literar este îndreptățit să cotropească și să anexeze un teritoriu vecin. Fără îndoială, nimănui nu trebuie să i se interzică să pătrundă în vreun domeniu care-l interesează și fără îndoială că se pot invoca numeroase argumente în favoarea cultivării istoriei civilizației în cel mai larg înțeles. Dar, totuși, un asemenea studiu încetează de a fi literar. Obiecția că aceasta nu ar fi decît o simplă controversă de ordin

terminologic este neconvingătoare. De fapt, studiul a tot ceea ce este legat de istoria civilizației nu mai lasă loc pentru cercetările strict literare. Toate distincțiile dispar ; se introduc criterii străine de literatură ; și, prin urmare, literatura ajunge să fie considerată de valoare numai în măsura în care furnizează rezultate pentru cutare sau cutare disciplină adiacentă. Așadar, a identifica literatura cu istoria civilizației înseamnă a nega existența unui domeniu specific și a unor metode specifice proprii cercetării literare.

Alt mod de a defini literatura constă în a-i limita domeniul la „cărțile mari", la cărțile care, indiferent de subiect, sînt „remarcabile prin forma sau expresia lor literară". Aici criteriul este fie numai valoarea estetică, fie valoarea estetică asociată cu o deosebită calitate intelectuală. În cadrul poeziei lirice, al dramaturgiei și al romanului, cele mai mari opere sînt alese după criterii estetice ; alte cărți sînt selecționate pe baza reputației sau eminenței lor intelectuale dublate de însușiri estetice de un tip destul de îngust : stilul, compoziția, vigoarea generală a prezentării sînt caracteristicile la care se face apel de obicei. Acesta este un mod obișnuit de a distinge literatura sau de a vorbi despre ea. Cînd spunem „asta nu e literatură", exprimăm o judecată de valoare de acest fel ; emitem o judecată similară cînd, vorbind despre o carte de istorie, filozofie sau știință, spunem că aparține „literaturii".

Majoritatea istoriilor literare includ și analiza operei filozofilor, istoricilor, teologilor, moraliștilor, politicienilor și chiar a unor oameni de știință. Ar fi greu de imaginat, de exemplu, o istorie literară a Angliei în secolul al XVIII-lea fără o prezentare amplă a lui Berkeley și Hume, a episcopului Butler sau a lui Gibbon, a lui Burke și chiar a lui Adam Smith. Prezentarea acestor autori, deși, de obicei, mult mai succintă decît aceea a poeților, dramaturgilor și romancierilor, rareori se mărginește la analiza valorii strict estetice a operei lor. În majoritatea cazurilor se fac prezentări superficiale și incompetente ale activității acestor autori în chiar domeniul lor de specialitate. În realitate însă, Hume poate fi judecat corect numai ca filozof, Gibbon numai ca istoric, episcopul Butler numai ca apologet și moralist creștin, iar Adam Smith numai ca moralist și economist. Dar în cele mai multe istorii literare

acești gînditori sînt discutați în mod fragmentar, rupți din contextul potrivit — istoria materiei de care s-au ocupat — deci fără o înțelegere reală a istoriei filozofiei, a teoriei etice, a istoriografiei, a teoriei economice. Evident, istoricul literar nu se poate transforma automat într-un bun cunoscător al istoriei tuturor acestor discipline. El devine pur și simplu un compilator, un intrus conștient de propria lui incompetență.

Din punct de vedere pedagogic, studierea în mod izolat a unor „cărți mari" poate fi foarte recomandabilă. Trebuie să fim cu toții de acord că este bine ca cercetătorii — și mai ales cei începători — să citească cărți mari sau cel puțin cărți bune mai degrabă decît compilații sau curiozități istorice.[2] Ne îndoim însă că acest principiu merită să fie aplicat ca atare în domeniul științelor, al istoriei sau al oricărei alte discipline acumulative care progresează continuu. Cît privește domeniul istoriei literaturii de imaginație, limitarea la cărțile mari face incomprehensibilă continuitatea tradiției literare, dezvoltarea genurilor literare și chiar însăși natura procesului literar, pe lîngă că ea lasă în umbră factorii sociali, lingvistici, ideologici și alți factori determinanți. Acest principiu introduce un punct de vedere excesiv de „estetic" în istorie, filozofie și alte discipline similare. Nu există, evident, nici un alt motiv decît accentul pus pe „stilul" și organizarea expozitivă pentru a considera că, dintre toți oamenii de știință englezi, singur Thomas Huxley este vrednic să fie citit. Potrivit acestui criteriu, cu foarte puține excepții, popularizatorii vor fi preferați marilor creatori de sisteme : Huxley va fi și trebuie să fie preferat lui Darwin, iar Bergson, lui Kant.

Credem că folosirea cea mai potrivită a termenului „literatură" este în sensul limitat la arta literaturii, adică la literatura de imaginație. Există unele inconveniente în privința folosirii termenului în această accepțiune ; dar, în engleză, alternativele posibile sînt sau termeni cu înțeles îngust, ca *fiction* (literatură narativă) sau *poetry* (poezie), sau termeni stîngaci și derutanți, ca *imaginative literature* (literatura de imaginație) sau *belles-lettres*. Una dintre obiecțiile ce se pot aduce termenului de „literatură" este faptul că sugerează (prin etimologia sa de la latinescul *littera*) o limitare la literatura scrisă sau tipărită ; or, este clar că orice concepție coerentă

despre literatură trebuie să includă și „literatura orală". În această privință termenul german *Wortkunst* și termenul rus *slovesnost* prezintă avantaje față de echivalentul lor englezesc.

Calea cea mai simplă de a rezolva problema este de a analiza modul special în care este folosită limba în literatură. Limba este materia primă a literaturii așa cum sînt piatra sau bronzul pentru sculptură, culorile pentru pictură sau sunetele pentru muzică. Dar nu trebuie să uităm că limba nu este o materie inertă ca piatra, ci este ea însăși o creație a omului, fiind astfel purtătoarea moștenirii culturale a unui grup lingvistic.

Principalele distincții care trebuie făcute sînt între limba literară (limba scriitorilor) limba vorbită și limbajul științific. Modul în care Thomas Clark Pollock tratează această problemă în *The Nature of Literature* [3], deși corect, nu este pe de-a-ntregul satisfăcător, în special în ce privește precizarea distincției dintre limba literară și limba vorbită. Problema este decisivă și nu e de loc simplă în practică, deoarece literatura, spre deosebire de alte arte, nu are un mijloc de exprimare care să fie numai al ei și deoarece există, fără îndoială, numeroase forme mixte și tranziții subtile. Este destul de ușor să facem o distincție între limbajul științific și limba literară. Totuși, simplul contrast dintre „gîndire" și „emoție" sau „sentiment" nu este suficient. Literatura conține și ea gîndire, iar limbajul emoțional nu este nicidecum limitat la literatură : dovada acestui fapt o poate face o conversație între doi îndrăgostiți sau orice ceartă obișnuită. Limbajul științific ideal este însă pur „denotativ" : el tinde să realizeze o corespondență perfectă între semn și obiectul desemnat. Semnul este complet arbitrar și de aceea poate fi înlocuit prin semne echivalente. De asemenea, semnul este transparent ; adică, fără să atragă atenția asupra lui însuși, ne conduce sigur către obiectul desemnat.

Astfel, limbajul științific tinde spre un sistem de semne similar cu cele din matematică sau din logica simbolică. Idealul lui este o limbă universală, ca acea *characteristica universalis* pe care, încă la sfîrșitul secolului al XVII-lea, începuse s-o elaboreze Leibniz. Comparată cu limbajul științific, limba literară va părea defectuoasă din anumite puncte de vedere. Ea abundă în ambiguități ; ca orice limbă istorică, ea e plină de

omonime, de categorii arbitrare sau iraționale, cum ar fi genul gramatical ; ea este saturată de reminiscențe, asociații și accidente istorice. Într-un cuvînt, ea este plină de implicații secundare. În afară de aceasta, limba literară este departe de a fi pur referențială. Ea are latura ei expresivă ; ea indică tonul și atitudinea vorbitorului sau scriitorului. Și ea nu se mulțumește doar să enunțe și să exprime ceva ; ea urmărește să și influențeze atitudinea cititorului, să-l convingă și, în cele din urmă, să-i schimbe mentalitatea. Mai există între limba literară și limbajul științific încă o deosebire importantă : în prima se accentuează semnul însuși, simbolismul sonor al cuvîntului. S-au inventat tot felul de metode pentru a atrage atenția asupra acestuia, ca, de exemplu, metrul, aliterația și figurile de sunet.(8).

Aceste deosebiri față de limbajul științific pot exista, într-o măsură mai mare sau mai mică, în diferitele opere literare : de exemplu, într-un roman figura de sunet va fi mai puțin importantă decît în anumite poezii lirice a căror traducere fidelă este imposibilă. Într-un „roman obiectiv", care poate deghiza sau chiar ascunde atitudinea scriitorului, elementul expresiv va fi mult mai puțin însemnat decît într-o poezie lirică „personală". Elementul pragmatic, neglijabil în poezia „pură", poate fi substanțial într-un roman scris cu un anumit scop sau într-o poezie satirică sau didactică. De asemenea, gradul de intelectualizare a limbii poate varia considerabil : există poeme filozofice și didactice și romane cu teză care se apropie, cel puțin uneori, de folosirea științifică a limbii. Totuși, indiferent de tipurile mixte care ar apărea la analiza unor opere literare concrete, deosebirile dintre folosirea literară și folosirea științifică a limbii sînt limpezi : limba literară este mult mai strîns legată de structura istorică a limbii ; ea folosește în mod conștient calitățile sonore ale semnului însuși ; ea are latura ei expresivă și pragmatică pe care limbajul științific va dori întotdeauna s-o reducă cît mai mult cu putință.

Mai greu de stabilit este distincția dintre limba vorbită și limba literară. Limba vorbită nu este o noțiune cu un conținut uniform : ea include numeroase variante ca limbajul familiar, limbajul comercial, limbajul oficial, limbajul religios, jargonul studențesc. Dar, evident, multe dintre cele ce s-au

spus despre limba literară sînt valabile și pentru celelalte stiluri ale limbii, cu excepția limbajului științific. Limba vorbită are și ea funcția ei expresivă, deși aceasta variază de la comunicarea oficială incoloră la pledoaria pasionată stîrnită de un moment de criză emoțională. Limba vorbită este plină de elementele iraționale și de schimbările contextuale ale limbii istorice, deși există momente cînd aproape că atinge precizia descrierii științifice. În limba vorbită semnele sînt numai rareori folosite în mod conștient pentru calitatea lor sonoră. Totuși, această atitudine conștientă apare în simbolismul sonor al numelor și acțiunilor sau în jocurile de cuvinte. Fără îndoială, limba vorbită încearcă foarte frecvent să obțină rezultate practice, să influențeze acțiuni și atitudini. Totuși, ar fi greșit să afirmăm că servește doar la comunicare. Vorbirea de ore întregi a unui copil pe care nimeni nu-l ascultă și pălăvrăgeala aproape fără sens a unui om matur într-o societate arată că limba este folosită de multe ori fără ca funcția ei să fie strict sau, măcar în mod preponderent, una de comunicare.

În primul rînd se impune ca limba literară să fie deosebită din punct de vedere cantitativ de diferitele stiluri obișnuite ale limbii. Ea exploatează resursele limbii mult mai deliberat și mai sistematic. În opera unui poet subiectiv găsim exprimată o „personalitate" mult mai închegată și mai vie decît cea a persoanelor pe care le întîlnim în viața de toate zilele. Unele tipuri de poezie vor folosi în mod absolut intenționat paradoxul, ambiguitatea, schimbarea contextuală a înțelesului și chiar și asocierea ilogică a unor categorii gramaticale cum ar fi genul sau timpul. Limbajul poetic organizează, strunește resursele limbii vorbite și uneori chiar le siluiește în strădania lui de a ne face să înțelegem, de a ne cuceri atenția. Multe dintre aceste resurse scriitorul le găsește formate și preformate de munca tăcută și anonimă a multor generații. În unele literaturi foarte dezvoltate, și în special în anumite epoci, poetul se poate mulțumi să folosească o convenție stabilită : limba, ca să spunem așa, poetizează pentru el. Totuși, fiecare operă literară impune o ordine, o organizare, o unitate a materialului ei. Uneori această unitate este foarte slabă, ca în multe schițe sau povestiri de aventuri ; dar ea poate

ajunge pînă la organizarea complexă, bine închegată a unor poezii în care este aproape imposibil să schimbi un cuvînt sau poziția unui cuvînt fără a prejudicia efectul de ansamblu.

Sub aspect pragmatic, deosebirea dintre limba literară și limba vorbită este mult mai clară. Noi refuzăm să numim poezie și etichetăm drept retorică goală orice operă literară care încearcă să ne convingă să întreprindem o anumită acțiune concretă. Poezia adevărată ne afectează într-un mod mai subtil. Arta creează un fel de cadru care scoate conținutul operei din lumea realității. Putem deci reintroduce în analiza noastră semantică unele dintre conceptele obișnuite ale esteticii : „contemplare dezinteresată", „distanțare estetică", „detașare". Trebuie însă din nou să subliniem că distincția dintre artă și nonartă, dintre literatură și expresia lingvistică neliterară este fluidă. Funcția estetică se poate extinde la mesaje lingvistice dintre cele mai variate. Ar însemna să avem o concepție îngustă despre literatură dacă am exclude din sfera acesteia întreaga artă închinată propagandei sau întreaga poezie didactică și satirică. Trebuie să admitem existența unor forme de tranziție cum sînt eseul, biografia și o mare parte din literatura retorică. În diferite perioade ale istoriei, domeniul funcției estetice crește sau descrește : corespondența personală a fost considerată uneori o formă artistică, de asemenea și predica, în vreme ce astăzi, potrivit tendinței contemporane împotriva confuziei genurilor, se produce o îngustare a funcției estetice, se pune un accent deosebit asupra purității artei, are loc o reacție împotriva panestetismului și a pretențiilor lui formulate de estetica de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Cel mai nimerit este să nu se considere drept literatură decît operele în care funcția estetică este dominantă, ceea ce nu ne va împiedica să recunoaștem existența unor elemente estetice, de stil și de compoziție, de pildă, în opere care au un scop complet diferit, străin de estetică, cum ar fi tratatele științifice, disertațiile filozofice, pamfletele politice, predicile. [b]

Dar natura literaturii iese la iveală în modul cel mai clar dacă analizăm lumea la care se referă ea. Sîmburele artei literare se află, evident, în genurile tradiționale, adică în lirică, epică și dramă. În toate acestea conținutul se referă la o lume fictivă, imaginară. Aserțiunile dintr-un roman, dintr-o poezie

sau dintr-o dramă nu sînt adevărate în sensul strict al cuvîntului; ele nu reprezintă construcții logice. Există o diferență esențială și importantă între o relatare făcută într-un roman, fie chiar într-un roman istoric sau într-un roman de Balzac, care pare să ne dea „informații" despre întîmplări reale, și aceleași informații conținute într-o carte de istorie sau sociologie. Chiar și în lirica subiectivă, „eu"-ul poetului este un „eu" fictiv, dramatic. Un personaj de roman se deosebește de o figură istorică sau de o persoană din viața reală. El este făcut numai din propozițiile care-l descriu sau i-au fost puse în gură de către autor. El n-are trecut, n-are viitor și uneori n-are nici o continuitate în viață. Această observație elementară desființează numeroase studii critice care se ocupă de „Hamlet la Wittenberg", de „influența tatălui lui Hamlet asupra fiului său", de „firavul și tînărul Falstaff", de „adolescența eroinelor lui Shakespeare", de problema „cîți copii a avut Lady Macbeth".[4] Timpul și spațiul dintr-un roman nu sînt cele din viața reală. Chiar și un roman aparent foarte realist, chiar și „felia de viață" a naturalistului sînt construite conform anumitor convenții artistice. Constatăm mai ales dintr-o perspectivă istorică mai îndepărtată, cît de mult se aseamănă romanele naturaliste în ce privește alegerea temei, tipul caracterizării, evenimentele selectate sau admise, modul de a dirija dialogul. Observăm, de asemenea, convenționalismul extrem prezent chiar și în cele mai naturaliste drame nu numai în privința alegerii cadrului scenic, dar și în modul în care se tratează spațiul și timpul, în modul în care este decupat și condus dialogul așa-zis realist, în modul în care personajele intră și ies din scenă.[5] Oricare ar fi deosebirile dintre *Furtuna* și *Nora*, ele împărtășesc acest convenționalism dramatic.

Dacă admitem că trăsătura distinctivă a literaturii este „ficțiunea", „invenția" sau „imaginația", atunci cînd vorbim despre literatură ne vom gîndi la Homer, Dante, Shakespeare, Balzac, Keats mai degrabă decît la Cicero sau Montaigne, Bossuet sau Emerson. Desigur, vor exista și cazuri-limită, opere ca *Republica* lui Platon despre care ar fi greu să tăgăduiești că posedă, cel puțin în marile mituri, pasaje de „invenție" și „ficțiune", dar care rămîn în primul rînd opere filozofice. Această concepție despre literatură este descriptivă:

sau dintr-o dramă nu sînt adevărate în sensul strict al cuvîntului; ele nu reprezintă construcții logice. Există o diferență esențială și importantă între o relatare făcută într-un roman, fie chiar într-un roman istoric sau într-un roman de Balzac, care pare să ne dea „informații" despre întîmplări reale, și aceleași informații conținute într-o carte de istorie sau sociologie. Chiar și în lirica subiectivă, „eu"-ul poetului este un „eu" fictiv, dramatic. Un personaj de roman se deosebește de o figură istorică sau de o persoană din viața reală. El este făcut numai din propozițiile care-l descriu sau i-au fost puse în gură de către autor. El n-are trecut, n-are viitor și uneori n-are nici o continuitate în viață. Această observație elementară desființează numeroase studii critice care se ocupă de „Hamlet la Wittenberg", de „influența tatălui lui Hamlet asupra fiului său", de „firavul și tînărul Falstaff", de „adolescența eroinelor lui Shakespeare", de problema „cîți copii a avut Lady Macbeth".[4] Timpul și spațiul dintr-un roman nu sînt cele din viața reală. Chiar și un roman aparent foarte realist, chiar și „felia de viață" a naturalistului sînt construite conform anumitor convenții artistice. Constatăm mai ales dintr-o perspectivă istorică mai îndepărtată, cît de mult se aseamănă romanele naturaliste în ce privește alegerea temei, tipul caracterizării, evenimentele selectate sau admise, modul de a dirija dialogul. Observăm, de asemenea, convenționalismul extrem prezent chiar și în cele mai naturaliste drame nu numai în privința alegerii cadrului scenic, dar și în modul în care se tratează spațiul și timpul, în modul în care este decupat și condus dialogul așa-zis realist, în modul în care personajele intră și ies din scenă.[5] Oricare ar fi deosebirile dintre *Furtuna* și *Nora*, ele împărtășesc acest convenționalism dramatic.

Dacă admitem că trăsătura distinctivă a literaturii este „ficțiunea", „invenția" sau „imaginația", atunci cînd vorbim despre literatură ne vom gîndi la Homer, Dante, Shakespeare, Balzac, Keats mai degrabă decît la Cicero sau Montaigne, Bossuet sau Emerson. Desigur, vor exista și cazuri-limită, opere ca *Republica* lui Platon despre care ar fi greu să tăgăduiești că posedă, cel puțin în marile mituri, pasaje de „invenție" și „ficțiune", dar care rămîn în primul rînd opere filozofice. Această concepție despre literatură este descriptivă:

ea nu se referă la valoarea operelor. Unei opere mari și influente nu-i aducem nici un prejudiciu încadrînd-o în domeniul retoricii, filozofiei, pamfletului politic, deoarece în toate aceste domenii se pot pune probleme de analiză estetică, de stilistică și de compoziție, asemănătoare sau identice cu cele ce se pun în literatură, lipsindu-le însă calitatea centrală de „ficțiune". Această concepție va include în literatură toate operele de imaginație, chiar și cel mai prost roman, cea mai proastă poezie, cea mai proastă dramă. Este de dorit ca să se facă o deosebire între clasarea unor lucrări în domeniul artei și evaluarea lor.

Se impune să înlăturăm o confuzie care se face în mod obișnuit. Literatura „de imaginație" nu trebuie neapărat să folosească imagini. Limbajul poetic este saturat de imagini artistice, începînd cu cele mai simple figuri de stil și culminînd cu complexele sisteme mitologice ale unui Blake sau Yeats. Dar imaginile artistice sînt neesențiale pentru literatura epică și, în consecință, pentru o mare parte a literaturii. Există poezii bune cu desăvîrșire lipsite de imagini; există chiar și o „poezie a enunțării". [6] În afară de aceasta, imaginile artistice nu trebuie confundate cu imaginile concrete, senzuale, vizuale. Sub influența lui Hegel, unii esteticieni din secolul al XIX-lea, ca Vischer și Eduard von Hartmann, au susținut că orice artă este „strălucirea sensibilă a ideii", în vreme ce altă școală (Fiedler, Hildebrand, Riehl) vorbea despre artă ca „pură vizibilitate". [7] Dar multe opere literare mari nu evocă imagini senzoriale sau, dacă le evocă, o fac numai incidental, ocazional și intermitent. [8] În descrierea unui personaj scriitorul poate să nu sugereze de loc imagini vizuale. Cu greu am putea să ne reprezentăm vreunul dintre personajele lui Dostoievski sau Henry James, dar în schimb ajungem să cunoaștem complet starea lor de spirit, mobilurile acțiunilor lor, aprecierile, atitudinile și dorințele lor.

Cel mult, scriitorul sugerează un contur schematic sau o singură trăsătură fizică — practica frecventă a lui Tolstoi sau Thomas Mann. Faptul că multe ilustrații nu ne mulțumesc, deși sînt executate de artiști buni și, în unele cazuri, chiar de autorul operei (de pildă, ilustrațiile lui Thackeray), demonstrează

că scriitorii ne prezintă doar un contur schematic care nu e menit să fie completat în detaliu.

Dacă ar trebui să ne reprezentăm vizual fiecare metaforă întîlnită în poezie, am sfîrși prin a fi complet dezorientați și năuciți. Deși există cititori care sînt obișnuiți să-și reprezinte imagini și deși în literatură există pasaje în care un astfel de exercițiu pare cerut de text, problema psihologică nu trebuie confundată cu analiza mijloacelor metaforice ale poetului. Aceste mijloace reprezintă în mare măsură organizarea unor procese mintale care au loc și în afara literaturii. Astfel metafora este latentă într-o mare parte din limbajul nostru de fiecare zi și evidentă în argou și în proverbe. Termenii cei mai abstracți derivă, în ultimă instanță, prin transfer metaforic din relații fizice *(a cuprinde, a defini, a elimina, substanță, subiect, ipoteză).* Poezia reînvie acest caracter metaforic al limbii și ne face să fim conștienți de el, exact în același mod în care utilizează simbolurile și miturile civilizațiilor clasice, teutonice, celtice și creștine.

Toate aceste deosebiri dintre ceea ce e și ceea ce nu e literatură, pe care le-am discutat — organizarea, expresia personală, sesizarea și exploatarea resurselor limbii, lipsa scopului practic și, desigur, caracterul fictiv — nu constituie altceva decît reformularea, într-un cadru de analiză semantică, a unor străvechi termeni estetici, ca „unitate în varietate", „contemplare dezinteresată", „distanțare estetică", „detașare", „invenție", „imaginație", „creație". Fiecare dintre acești termeni surprinde un aspect al operei literare, o trăsătură caracteristică a direcțiilor ei semantice. Nici unul, luat singur, nu este satisfăcător. Se impune, așadar, cel puțin o concluzie : opera de artă literară nu este un obiect simplu, ci o alcătuire foarte complexă care are un caracter stratificat și multiple sensuri și relații. Terminologia obișnuită, care vorbește despre un „organism", ne poate induce în eroare în oarecare măsură, deoarece subliniază numai un singur aspect, anume acela al „unității în varietate" și sugerează paralelisme biologice care nu întotdeauna sînt potrivite. Pe de altă parte, formula „identitatea dintre conținut și formă" în literatură, deși atrage atenția asupra unor strînse raporturi de interdependență în cadrul operei literare, ne induce în eroare fiind mult prea facilă. Ea

stimulează iluzia că analiza oricărui element al unei opere, indiferent dacă aparține conținutului sau tehnicii, este deopotrivă de utilă și ne scutește de obligația de a examina opera în totalitatea ei. „Conținut" și „formă" sînt termeni folosiți în sensuri mult prea diferite pentru ca, prin simplă juxtapunere, să poată fi folositori ; de fapt, chiar și după o definire atentă, ei duc la o dihotomie prea simplă a operei literare. O analiză modernă a operei literare trebuie să pornească de la probleme mai complexe : de la modul ei de existență, de la sistemul ei de stratificare.[9]

3

Funcția literaturii

În orice studiu coerent, natura și funcția literaturii trebuie să fie corelative. Rostul poeziei decurge din natura ei : fiecare obiect sau clasă de obiecte se poate folosi în modul cel mai eficace și mai rațional doar potrivit naturii lui sau principalei lui însușiri. El capătă o utilizare secundară numai cînd funcția lui primară s-a perimat ; vechea vîrtelniță devine un ornament sau o piesă de muzeu ; clavicordul, care nu mai poate servi pentru muzică, este transformat într-o masă de scris utilă. De asemenea, natura unui obiect reiese din utilizarea lui ; el este ceea ce face. Un obiect are structura necesară îndeplinirii funcției lui, precum și diferite accesorii a căror adăugare a devenit posibilă în funcție de timp și de materiale și dezirabilă în funcție de gust. În orice operă literară se pot găsi multe elemente care nu sînt necesare funcției ei literare, deși sînt interesante sau ușor de justificat din alte puncte de vedere.

S-au schimbat oare în decursul istoriei concepțiile despre natura și funcția literaturii ? Nu este ușor să se răspundă la această întrebare. Dacă ne întoarcem destul de mult în trecut, putem răspunde afirmativ ; putem ajunge într-o perioadă în care literatura, filozofia și religia erau nediferențiate : dintre greci, Eschil și Hesiod ar putea ilustra acest lucru. Platon însă poate deja vorbi despre cearta dintre poeți și filozofi ca despre o ceartă veche, înțelegînd prin aceasta ceva inteligibil pentru noi. Pe de altă parte, nu trebuie să exagerăm importanța teoriilor apărute la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în legătură cu „arta pentru artă" sau importanța teoriilor mai recente privind *la poésie pure*. „Erezia didactică", cum a numit Poe concepția despre poezie ca instrument de educație, nu tre-

buie identificată cu vechea părere a Renașterii că poezia face plăcere și instruiește sau că instruiește făcînd plăcere.

În linii mari, lectura unei istorii a esteticii sau a poeticii lasă impresia că natura și funcția literaturii, în măsura în care pot fi exprimate în termeni generali, pentru a putea fi comparate cu alte activități și valori umane, nu s-au schimbat în esență.

Istoria esteticii aproape că ar putea fi rezumată ca un proces dialectic în care teza și antiteza sînt *dulce et utile*, cele două epitete date de Horațiu : poezia este plăcută și utilă. Aceste adjective, luate separat, exprimă două concepții greșite, diametral opuse, despre funcția poeziei — căci credem că este mai ușor să corelăm *dulce et utile* pe baza funcției decît pe baza naturii literaturii. Părerii că poezia este o plăcere (analogă oricărei alte plăceri) i se opune părerea că poezia este un mijloc de instruire (la fel ca orice manual).[1] Părerii că orice poezie este, sau ar trebui să fie, propagandă i se opune părerea că ea este, sau trebuie să fie, numai sunet și imagine — un arabesc fără nici o legătură cu lumea emoțiilor umane. Aceste teze antagonice și-au aflat expresiile lor cele mai subtile, poate, pe de o parte, în părerea că poezia este „joc" și, pe de altă parte, în ideea că ea este „muncă" („meșteșugul" scrisului, „opera" literară). Nici una dintre aceste păreri, luată izolat, nu este acceptabilă. Cînd ni se spune că poezia este „joc", amuzament spontan, simțim că nu se recunoaște nici grija, îndemînarea și munca de elaborare a artistului, nici seriozitatea și importanța poeziei ; iar cînd ni se spune că poezia este „muncă" sau „meșteșug", simțim că se ignoră bucuria ei și ceea ce Kant a numit „caracterul ei dezinteresat". Se cade deci să definim funcția artei în așa fel încît să facem dreptate și lui *dulce* și lui *utile*.

Formula lui Horațiu însăși ne pune pe drumul cel bun dacă, ținînd seama de faptul că precizia în folosirea terminologiei critice este de dată foarte recentă, vom da termenilor lui Horațiu un înțeles suficient de larg pentru a îmbrățișa practica creației literare romane și renascentiste. Nu trebuie să se considere că utilitatea artei ar consta în lecțiile morale pe care le poate da, lecții ca aceea pe care, după părerea lui Le Bossu, a vrut s-o dea Homer scriind *Iliada* sau ca aceea

pe care Hegel o găsea în *Antigona*, tragedia lui favorită. „Util" este echivalent cu „ceva ce nu este o pierdere de timp", ceva ce nu este un mijloc de „a omorî timpul", ceva ce merită o atenție serioasă. „Plăcut" este echivalent cu „neplictisitor", „neobligatoriu", „un lucru ce este propria lui recompensă".

Putem oare folosi acest dublu criteriu drept bază pentru a defini literatura în general sau numai pentru a defini literatura mare ? În studiile mai vechi, distincția între literatură mare, bună și „subliterară" nu apare decît foarte rar. Am putea într-adevăr să ne îndoim că literatura „subliterară" (revista ieftină de aventuri) este „utilă" sau „instructivă". În general, ea este considerată doar ca un mijloc de „evadare" și „amuzament". Dar problema se cuvine să fie examinată din punctul de vedere al cititorilor subliterari, nu din cel al cititorilor de „literatură bună". Mortimer Adler, cel puțin, ne-ar putea demonstra că există o dorință rudimentară de cunoaștere chiar și în interesul manifestat de cel mai puțin intelectual cititor de romane. Cît despre „evadare", Kenneth Burke ne-a arătat cît de precară poate deveni această acuzație. Visul de evadare, spune el, îl poate

> *ajuta pe cititor să-și clarifice aversiunea pentru mediul în care se află. Artistul poate... deveni „subversiv" prin simplul fapt că evocă, cu toată inocența, o clipă de răgaz pe malul fluviului Mississippi.*[2]

Răspunzînd întrebării pe care am pus-o mai sus, putem spune că orice operă literară este, probabil, „plăcută" *și* „utilă" pentru consumatorii indicați s-o guste ; că ceea ce exprimă ea este superior reveriei sau meditației acestora ; că ea le face plăcere atît prin priceperea cu care exprimă ceea ce ei consideră a fi oarecum propria lor reverie sau meditație, cît și prin sentimentul de ușurare pe care îl trăiesc datorită acestei exprimări.

Cînd o operă literară funcționează cu succes, cele două „note", cea de plăcere și cea de utilitate, nu trebuie numai să coexiste, ci și să fuzioneze. Trebuie să subliniem că plăcerea literaturii nu este doar o plăcere preferată dintr-o listă lungă de plăceri posibile, ci o „plăcere superioară", deoarece se referă

la o activitate de tip superior : contemplarea dezinteresată. Utilitatea literaturii — seriozitatea, caracterul instructiv — este și ea o seriozitate plăcută, adică nu seriozitatea unei datorii care trebuie îndeplinită sau a unei lecții care trebuie învățată, ci o seriozitate estetică, o seriozitate a percepției. Relativistul căruia îi place poezia modernă dificilă poate oricînd să nesocotească toate considerațiile estetice și să reducă gustul său propriu la o preferință personală la nivelul jocurilor de cuvinte încrucișate sau a șahului. Pedagogul poate localiza în mod fals seriozitatea unui mare poem sau a unui mare roman în informațiile istorice sau în utila lecție morală pe care le furnizează.

Altă problemă importantă este aceea de a ști dacă literatura are o singură funcție sau mai multe funcții. În cartea sa *Primer for Critics (Abecedar pentru critici)* Boas enumeră, cu satisfacție, o pluralitate de funcții ale literaturii și de tipuri corespunzătoare de critică ; iar la sfîrșitul lucrării *The Use of Poetry and the Use of Criticism (Utilitatea poeziei și utilitatea criticii)* T. S. Eliot insistă cu tristețe sau, cel puțin, cu un ton ostenit, asupra „varietății poeziei" și asupra varietății funcțiilor pe care le pot îndeplini, în momente diferite, diferitele feluri de poezie. Dar acestea sînt excepții. A lua în serios arta sau literatura sau poezia înseamnă, cel puțin în mod obișnuit, a-i atribui o anumită utilitate proprie. Referindu-se la părerea lui Arnold, și anume că poezia ar putea înlocui religia și filozofia, Eliot scrie : „...nimic în lumea aceasta sau în lumea viitoare nu poate înlocui nimic..." [3] Cu alte cuvinte, nici o categorie autentică de valori nu are un adevărat echivalent. Nu există veritabili înlocuitori. În practică, literatura poate, evident, să înlocuiască multe lucruri — călătoria sau șederea în țări străine, experiența directă, viața trăită de altcineva ; și poate fi folosită de istoriografi ca document social. Dar are oare literatura o funcție pe care nimic altceva nu poate s-o îndeplinească atît de bine ca ea ? Sau este cumva literatura doar un amalgam de filozofie, istorie, muzică și imagini artistice care, într-o economie cu adevărat modernă, ar fi separate ? Aceasta este problema fundamentală.

Apărătorii literaturii vor susține că ea nu este un vestigiu arhaic, ci o permanență și la fel vor susține mulți dintre cei

care nu sînt nici poeți, nici profesori de literatură și care, în consecință, nu au nici un interes profesional pentru supraviețuirea literaturii. Constatarea practică a existenței unei valori unice proprii numai literaturii este esențială pentru orice teorie privind natura acestei valori. Din ce în ce mai mult schimbătoarele noastre teorii despre literatură încearcă să țină seama de experiența literară.

O teorie contemporană afirmă utilitatea și seriozitatea poeziei considerînd că ea transmite cunoștințe — un gen de cunoștințe. Poezia este o formă de cunoaștere. Aristotel a spus ceva asemănător în vestita lui afirmație că poezia este mai filozofică decît istoria, deoarece istoricul „înfățișează fapte aievea întîmplate, iar poetul fapte ce s-ar fi putut întîmpla", adică generalul și probabilul. Acum însă, cînd istoria, ca și literatura, pare o disciplină inconsistentă, prost definită și cînd știința este rivalul cel impresionant, se susține mai degrabă că literatura ne face să cunoaștem acele aspecte de care științele exacte și filozofia nu se ocupă. În timp ce un teoretician neoclasic ca Samuel Johnson putea încă să considere că poezia este „grandoarea generalității", unii teoreticieni moderni care aparțin unor școli diferite, (de exemplu, Bergson, Gilby, Ransom, Stace) subliniază în mod unanim caracterul particular al poeziei. Stace spune că piesa *Othello* nu zugrăvește gelozia în general, ci gelozia lui Othello, felul special de gelozie pe care poate s-o simtă un maur căsătorit cu o venețiană. [4]

Teoria și apologetica literară pot pune accentul fie pe caracterul tipic al literaturii, fie pe caracterul ei particular; pentru că literatura, putem spune, este mai generală decît istoria și biografia, dar mai particularizată decît psihologia sau sociologia. Dar asemenea schimbări de accent nu există numai în teoria literară. În practica literară, gradul specific de generalitate sau particularitate variază de la operă la operă și de la perioadă la perioadă. *Pilgrim (Pelerinul) și Everyman (Fiecare om)* vor să reprezinte omenirea. Dar *Morose (Morocănosul)* din comedia *Epicoene* a lui Ben Jonson este o persoană foarte aparte, plină de ciudățenii. Principiul caracterizării în literatură a fost întotdeauna definit ca principiu al combinării „tipicului" cu „individualul" — prezentînd tipicul în individual sau individualul în tipic. Încercările de a interpreta acest prin-

cipiu, sau anumite teorii derivate din el, n-au fost prea utile. Tipologiile literare pot fi găsite încă în teoria lui Horațiu despre *decorum* (bună-cuviință) și în repertoriul de tipuri din comedia romană (de exemplu soldatul fanfaron, avarul, fiul risipitor și romantic, servitorul devotat). Recunoaștem din nou tipologicul în cărțile de caracter din secolul al XVII-lea și în comediile lui Molière. Dar cum să aplicăm acest concept într-un mod mai general? Este doica din *Romeo și Julieta* un tip? Și dacă da, tipul cui? Este Hamlet un tip? Pentru publicul elizabetan, a fost, pare-se, un melancolic, ceva în genul tipului descris de doctorul Timothy Bright. Dar el mai reprezintă multe alte lucruri, iar melancolia lui are o geneză și un context anume. Într-un sens, personajul care este în același timp și individ și tip ajunge să fie văzut în această lumină datorită faptului că autorul l-a făcut să reprezinte mai multe tipuri: Hamlet este de asemenea un îndrăgostit, sau un om care a fost îndrăgostit, un erudit, un cunoscător în ale dramaturgiei, un scrimer. Fiecare om — chiar și omul cel mai simplu — este o convergență sau un nex de tipuri. Așa-numitele tipuri de caracter ne par „plate", așa cum ne par tuturor oamenii cu care avem relații de un singur fel: personajele „rotunde" combină diferite aspecte și relații, sînt prezentate în diferite contexte — în viața publică, în viața particulară, în țări străine. [5]

Una dintre valorile de cunoaștere ale dramei și romanului este cea psihologică. „Romancierii ne pot învăța despre natura umană mai multe decît psihologii" este o afirmație obișnuită. Horney îi recomandă pe Dostoievski, Shakespeare, Ibsen și Balzac ca surse inepuizabile. E. M. Forster, în *Aspects of the Novel (Aspecte ale romanului)*, vorbește despre numărul foarte limitat al persoanelor a căror viață și mobiluri interioare le cunoaștem și consideră ca un mare merit al romanului că relevă viața introspectivă a personajelor. [6] Probabil că viețile interioare pe care scriitorul le atribuie personajelor lui sînt luate din propria lui introspecție vigilentă. Se poate spune că marile romane sînt adevărate surse de inspirație pentru psihologi sau că sînt istorii ale unor cazuri (adică ilustrative, exemple tipice). Dar aici se pare că ne întoarcem la faptul că psihologii

folosesc romanul numai pentru valoarea lui tipică, generalizată : ei îl smulg pe Père Goriot, personajul, din întreaga ambianță (La Maison Vauquer) și din contextul celorlalte personaje.

Max Eastman, care e un poet minor, se îndoiește că în secolul științei „gîndirea literară" ar putea avea pretenția să descopere adevărul. „Gîndirea literară" este pur și simplu gîndirea nespecializată, diletantă, din zilele de dinaintea dezvoltării științei, care încearcă să persiste și care se folosește de ușurința ei de exprimare pentru a crea impresia că exprimă „adevărurile" într-adevăr importante. Adevărul din literatură este același ca și adevărul dinafara literaturii, adică înseamnă cunoaștere sistematică și verificabilă. Romancierul nu are la dispoziție o cale scurtă și vrăjită pe care să ajungă la acea stare actuală a cunoașterii din științele sociale care constituie „adevărul" în funcție de care „lumea" lui, realitatea lui fictivă trebuie verificată. Dar în acest caz, crede Eastman, cel ce scrie literatură de imaginație — și mai ales poetul — greșește dacă își închipuie că sarcina lui primordială este de a descoperi și a împărtăși adevărul. Adevărata lui menire este să ne facă să percepem ceea ce vedem și să ne imaginăm ceea ce știm deja, teoretic sau practic. [7]

Este greu să tragem o linie de demarcație între concepția despre poezie ca sesizare netă a unui lucru dat și concepția despre poezie ca „intuiție artistică". Ne atrage oare artistul atenția asupra unor lucruri pe care am încetat de a le percepe sau ne face să vedem lucruri pe care nu le-am văzut, deși au fost în fața noastră tot timpul ? Ne amintim de desenele în alb și negru în care există figuri ascunse sau fețe compuse din puncte și linii întrerupte : ele au fost acolo tot timpul, dar nu le-am văzut ca un întreg, ca desene. În *Intentions (Intenții)*, Wilde citează descoperirea de către Whistler a valorii estetice a ceții, descoperirea, de către prerafaeliți, a frumuseții anumitor tipuri de femei care pînă atunci nu fuseseră considerate nici frumoase, nici „tipice". Constituie oare acestea exemple de „cunoaștere" sau de „adevăr" ? Ezităm. Sînt, spunem noi, descoperiri ale unor noi „valori perceptibile", ale unor noi „calități estetice".

Înțelegem în general de ce esteticienii ezită să nege că „adevărul" ar fi un atribut și un criteriu al artei : [8] pe de o

parte, el reprezintă un termen onorific și, atribuit artei, justifică respectul serios pentru artă, considerarea acesteia ca una dintre valorile supreme ; pe de altă parte, există o temere, care numai logică nu este, că dacă arta nu e „adevărată" atunci e o „minciună", așa cum brutal a numit-o Platon. Literatura de imaginație reprezintă o „ficțiune", o „imitație artistică, verbală a vieții". Opusul noțiunii de „ficțiune" nu este „adevăr", ci „fapt real" sau „existență în timp și spațiu". Iar „faptul real" e mai spinos decît probabilitatea pe care trebuie s-o trateze literatura. [9]

De asemenea, dintre toate artele, literatura pare să fie mai cu deosebire aceea care ridică pretenții la exprimarea „adevărului" prin concepția despre viață *(Weltanschauung)* prezentă în orice operă închegată din punct de vedere artistic. Firește că filozofii sau criticii au să considere că unele dintre aceste „concepții" sînt mai adevărate decît altele (Eliot, de pildă, consideră concepția despre viață a lui Dante mai adevărată decît cea a lui Shelley sau chiar decît cea a lui Shakespeare) ; căci orice filozofie matură a vieții conține o măsură de adevăr — sau, în orice caz, pretinde că-l conține. Adevărul literaturii, așa cum îl vedem noi acum, pare să fie adevărul cuprins *în* literatură — adică filozofia existentă, în formă conceptuală sistematică, în afara literaturii, dar care poate fi aplicată literaturii, care poate fi ilustrată sau întruchipată în literatură. În acest sens, în opera lui Dante, adevărul îl reprezintă teologia catolică și filozofia scolastică. Concepția lui Eliot despre poezie în relația ei cu „adevărul" pare a avea, în mod esențial, această natură. Adevărul este apanajul gînditorilor sistematici ; iar artiștii nu sînt asemenea gînditori, deși pot încerca să fie, dacă nu există filozofi a căror operă s-o poată asimila în mod corespunzător. [10]

Întreaga controversă pare să fie, în mare măsură, semantică. Ce înțelegem prin „cunoaștere", „adevăr", „înțelepciune" ? Dacă orice adevăr este conceptual și teoretic, atunci artele — chiar și arta literară — nu pot fi forme ale adevărului. Pe de altă parte, dacă se acceptă definiții pozitiviste, restrictive, care limitează adevărul la ceea ce poate fi verificat metodic de către oricine, atunci arta nu poate fi, experimental, o formă a adevărului. În această situație soluția pare a fi să

admitem existența unui adevăr bimodal sau plurimodal, să admitem că există diferite „moduri de a cunoaște" sau că există două tipuri fundamentale de cunoaștere, fiecare folosind un sistem propriu de semne lingvistice : științele, care folosesc modul „discursiv" și artele, care folosesc modul „reprezentativ". [11] Reprezintă oare ambele tipuri adevărul ? Primul se referă la ceea ce se înțelege de obicei prin filozofie, în timp ce ultimul se referă la „mitul" religios și la poezie. Acesta din urmă ar putea fi numit mai degrabă „adevărat" decît „adevăr". Calitatea adjectivală ar exprima deosebirea în ceea ce privește centrul de greutate : arta este substantival frumoasă și atributiv adevărată (adică nu este în conflict cu adevărul). În poemul său *Ars Poetica (Arta poetică)*, MacLeish încearcă să împace cerințele frumuseții literare și ale filozofiei prin formula : poezia este „egală cu adevărul, nu adevărată" ; cu alte cuvinte, poezia este tot atît de serioasă și tot atît de importantă ca filozofia (știința, cunoașterea, înțelepciunea) și are echivalența adevărului, este veridică.

În pledoaria ei în favoarea simbolismului reprezentativ ca formă a cunoașterii, Susanne Langer pune accentul nu atît pe literatură cît pe artele plastice și, în special, pe muzică. Se pare că ea consideră literatura ca fiind oarecum o combinație de „discursiv" și de „reprezentativ". Dar elementul mitic sau imaginile arhetipice ale literaturii ar corespunde ideii ei despre reprezentativ. [12]

Trebuie să facem distincție între concepțiile potrivit cărora arta constă în descoperirea sau intuiția adevărului și concepția că arta — și în mod special literatura — este propagandă, adică ideea că scriitorul nu este descoperitorul, ci propagatorul persuasiv al adevărului. Termenul „propagandă" este foarte labil și are nevoie de o examinare mai atentă. În S.U.A., în limbaj comun, acest termen nu e folosit decît în legătură cu teorii considerate primejdioase și răspîndite de oameni în care nu avem încredere. Cuvîntul implică intenție, calcul și se aplică de obicei unor doctrine sau programe anumite, relativ îngrădite. [13] Limitînd astfel sensul termenului, am putea spune că unele opere de artă (de tip inferior) reprezintă propagandă, dar că arta mare sau arta bună sau Arta nu poate fi în nici un caz propagandă. Dacă extindem însă conținutul noțiunii, așa

încît să însemne „efortul, conștient sau nu, al scriitorului de a-i face pe cititori să împărtășească atitudinea lui față de viață", atunci devine plauzibilă afirmația că toți artiștii sînt, sau ar trebui să fie, propagandiști sau (răsturnînd complet poziția exprimată în propoziția precedentă) că toți artiștii sinceri, cu simț de răspundere, sînt moralmente obligați să fie propagandiști.

După părerea lui Montgomery Belgion, scriitorul este un

> *„propagandist inconștient". Adică, fiecare scriitor adoptă o concepție sau o teorie despre viață... Scopul operei este întotdeauna de a-l convinge pe cititor să accepte acea concepție sau teorie. Această acțiune de convingere este totdeauna ilicită. Cu alte cuvinte, cititorul este făcut să creadă ceva și el își dă încuviințarea sub hipnoză — arta prezentării îl seduce pe cititor...*

Eliot, care îl citează pe Belgion, răspunde făcînd distincție între „scriitorii la care e greu să te gîndești ca fiind propagandiști" și scriitorii care sînt „propagandiști inconștienți" și o a treia categorie de scriitori care, ca Lucrețiu și Dante, sînt niște propagandiști „deosebit de conștienți și cu mult simț de răspundere"; și Eliot consideră că judecarea simțului de răspundere depinde atît de intenția autorului cît și de efectul istoric.[14] Multora ar putea să li se pară că noțiunea de „propagandiști cu simțul răspunderii" conține o contradicție; dar interpretată ca un nod de tendințe contrare, ea are un înțeles. Arta serioasă implică o concepție despre viață care poate fi exprimată în termeni filozofici, și chiar și sub forma unui sistem.[15] Între coerența artistică (care este numită uneori „logică artistică") și coerența filozofică există o oarecare corelație. Artistul cu simțul răspunderii nu vrea să amestece emoția și gîndirea, sensibilitatea și înțelegerea, sinceritatea simțirii și meditația. Concepția despre viață pe care artistul cu simțul răspunderii o exprimă perceptual nu este — așa cum sînt majoritatea concepțiilor care au succes ca „propagandă" — simplă; iar o concepție despre viață, corespunzător de complexă, nu poate, prin sugestie hipnotică, să îndemne la acțiuni premature sau naive.

Rămîne să ne mai ocupăm de acele concepții despre funcția literaturii care gravitează în jurul cuvîntului „catharsis". Acest cuvînt grecesc, folosit de Aristotel în *Poetica*, a avut o istorie lungă. Exegeza sensului în care Aristotel a folosit acest cuvînt este încă controversată, dar ceea ce a vrut să spună Aristotel, deși reprezintă o problemă interesantă pentru exegeți, nu se cade să fie confundat cu problema căreia acest termen a ajuns să-i fie aplicat. Funcția literaturii, spun unii, este să ne elibereze — scriitori sau cititori — de apăsarea emoțiilor. Să exprimi emoțiile înseamnă să te eliberezi de ele, așa cum se zice că Goethe s-a eliberat de *Weltschmerz* scriind *Suferințele tînărului Werther*. Se afirmă că spectatorul unei tragedii sau cititorul unui roman trăiește și el un sentiment de eliberare și ușurare. Emoțiilor lui li s-a oferit un obiectiv asupra căruia să se concentreze și, la sfîrșitul experienței lui estetice, el rămîne cu „sufletul senin". [16]

Dar oare literatura ne eliberează de emoții sau, dimpotrivă, le incită ? Tragedia și comedia, spune Platon, „hrănesc și adapă emoțiile noastre cînd noi de fapt ar trebui să le înăbușim". Sau, dacă într-adevăr literatura ne eliberează de emoții, nu e oare o greșeală ca ele să fie cheltuite pe ficțiuni poetice ? Sfîntul Augustin mărturisește că în tinerețea lui a trăit în păcat de moarte ; totuși „toate acestea nu le-am plîns, eu care am plîns moartea Didonei". Oare există o literatură incitantă și o literatură cathartică, sau există doar cititori cu reacții diferite ? [17] Pe de altă parte, se pune întrebarea : trebuie orice artă să fie cathartică ? Acestea sînt probleme care vor fi tratate la capitolele „Literatura și psihologia" și „Literatura și societatea" ; dar am fost nevoiți să le ridicăm de pe acum, în mod preliminar.

În concluzie : problema funcției literaturii are o îndelungată istorie — în lumea apuseană, de la Platon pînă în prezent. Ea nu este o problemă ridicată instinctiv de poeți sau de cei cărora le place poezia ; pentru aceștia, după cum a spus o dată Emerson, „Frumusețea este propria ei rațiune de a fi". Problema este pusă mai degrabă de către utilitariști și moraliști, sau de către oamenii de stat și de către filozofi, adică de către exponenții altor valori speciale sau de către arbitrii care cugetă și cîntăresc toate valorile. Care este, întreabă ei, utilitatea poe-

ziei — *cui bono?* Și ei pun întrebarea referindu-se la întreaga perspectivă socială sau umană. În fața acestei întrebări, poeții și cititorii de poezie se văd siliți, ca cetățeni responsabili din punct de vedere moral și intelectual, să dea societății un răspuns chibzuit. Ei fac acest lucru într-un pasaj dintr-o *Ars Poetica*. Ei scriu o *Apărare* sau o *Apologie* a poeziei : echivalentul literar a ceea ce în teologie se numește „apologetică". [18] Scriind în acest scop și adresîndu-se acestui public, firește că ei pun accentul mai mult pe „utilitatea" decît pe „plăcerea" literaturii ; și de aceea astăzi, ar fi ușor, din punct de vedere semantic, să se identifice „funcția" literaturii cu relațiile ei extrinsece. Dar de la mișcarea romantică încoace, poeții au dat adesea un răspuns diferit atunci cînd au fost provocați de societate : un răspuns pe care A. C. Bradley îl numește „poezie de dragul poeziei" ; [19] și bine fac teoreticienii că lasă ca termenul de „funcție" să fie folosit de toate nuanțele „apologeticii". Folosind cuvîntul în acest sens, spunem că poezia are multe funcții posibile. Funcția ei principală este fidelitatea față de propria ei natură.

4

Teoria, critica și istoria literară

Întrucît am stabilit existența unei baze raționale pentru studiul literaturii, trebuie să conchidem că este posibilă o cercetare sistematică și completă a acesteia. Limba engleză nu dispune de un termen satisfăcător pentru a denumi acest studiu. Termenii cei mai obișnuiți sînt *literary scholarship* (știința literaturii) și *philology* (filologia). Primul termen nu ne satisface în întregime numai pentru că pare să excludă „critica" și să accentueze natura academică a studiului ; el este acceptabil, desigur, dacă atribuim cuvîntului *scholar* (cărturar) sensul complex pe care i-l atribuie Emerson. Al doilea termen, *philology*, poate da loc la multe confuzii. Istoric, el a fost folosit pentru a include nu numai toate studiile literare și lingvistice, ci și studierea tuturor plăsmuirilor minții omenești. Deși acest termen a atins răspîndirea cea mai mare în Germania secolului al XIX-lea, el mai supraviețuiește în titlurile unor reviste ca *Modern Philology, Philological Quarterly* și *Studies in Philology*. Boeckh, care a scris o fundamentală *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften* (publicată în 1877, dar bazată pe prelegeri datînd în parte încă din 1809), [1] a definit filologia ca „știința a tot ce se cunoaște", incluzînd deci studiul limbilor și literaturilor, artelor și politicii, religiei și moravurilor sociale. Practic identică cu „istoria literară" a lui Greenlaw, filologia lui Boeckh este evident justificată de nevoile studiilor clasice, pentru care ajutorul istoriei și arheologiei pare deosebit de util. La Boeckh studiul literaturii este numai o ramură a filologiei, concepută ca o știință globală a civilizației, și mai ales o știință a ceea ce el, cu romantismul său german, a numit „Spiritul Național". Astăzi, din cauza etimologiei acestui termen și pe baza conținutului majorității scrierilor specialiștilor, prin filologie se înțelege adesea lingvis-

tica, și, în special, gramatica istorică și studiul formelor vechi ale limbilor. Deoarece termenul are atît de multe și divergente înțelesuri, este preferabil să fie abandonat.

Alt termen posibil pentru denumirea muncii celui care studiază literatura este cel de „cercetare". Dar acesta pare cît se poate de nefericit, deoarece accentuează mai mult investigarea preliminară a materialelor și face, sau pare să facă, o distincție greu de susținut între materialele care trebuie „investigate" și cele care sînt ușor accesibile. De exemplu, cînd mergi la British Museum să citești o carte rară, faci „cercetare", dar cînd stai acasă într-un fotoliu și citești o reeditare a aceleiași cărți s-ar părea că procesul mintal care are loc este diferit. În cel mai bun caz termenul sugerează anumite operații preliminare, a căror natură și anvergură variază considerabil în funcție de natura problemei. Dar „cercetare" nu reușește să sugereze acele preocupări subtile privind interpretarea, caracterizarea și aprecierea materialelor care sînt caracteristice studiilor literare.

În cadrul „domeniului nostru de studiu", distincțiile dintre teoria, critica și istoria literară sînt, desigur, foarte importante. Există, în primul rînd, distincția dintre concepția despre literatură ca o ordine simultană și concepția care consideră literatura, în primul rînd, ca un șir de opere rînduite în ordine cronologică și privite ca părți integrante ale procesului istoric. Există apoi distincția dintre studiul principiilor și criteriilor literaturii și studiul operelor literare concrete, luate izolat sau în ordine cronologică. Credem că este bine să atragem atenția asupra acestor distincții numind „teorie literară" studiul principiilor, categoriilor, criteriilor literaturii etc., și numind fie „critică literară" (esențialmente statică în abordarea problemelor), fie „istorie literară" studiul unor opere literare anumite. Desigur, termenul de „critică literară" este adesea folosit într-o accepțiune care include întreaga teorie literară ; dar o astfel de folosire ignoră utilitatea distincției pe care am făcut-o. Aristotel a fost teoretician ; Sainte-Beuve, în primul rînd critic. Kenneth Burke este în mare măsură un teoretician al literaturii, în timp ce R. P. Blackmur este critic literar. Termenul „teoria literaturii" ar putea foarte bine să îmbrățișeze — așa

cum se face în cartea de față — atît „teoria criticii literare" cît și „teoria istoriei literare".

Aceste distincții sînt destul de clare și destul de larg acceptate. În schimb mai puțin comună este înțelegerea faptului că metodele amintite nu pot fi folosite în mod izolat, că ele se presupun unele pe altele atît de mult, încît nu se poate concepe teoria literară fără critică și istorie, sau critica, fără teorie și istorie, sau istoria, fără teorie și critică. Este evident că teorie literară nu se poate face decît pe baza studiului unor opere literare concrete. Nu se poate ajunge la criterii, categorii și scheme *in vacuo*. Invers, critica sau istoria nu sînt posibile fără o serie de probleme, fără un sistem de concepte, fără unele puncte de reper, fără unele generalizări. Aici nu ne aflăm, desigur, în fața unei dileme insolubile : noi citim întotdeauna cu unele idei preconcepute, idei pe care le schimbăm și le modificăm mereu pe măsură ce ne îmbogățim experiența literară. Procesul este dialectic : se produce o interpenetrare reciprocă a teoriei și practicii.

Au existat încercări de a despărți istoria literară de teorie și critică. De exemplu, F. W. Bateson [2] a susținut că istoria literară arată că A derivă din B, în timp ce critica declară că A este mai bun decît B. Conform acestei păreri, istoria literară se ocupă de fapte verificabile ; critica, de probleme de opinie și convingere. Dar această distincție este greu de susținut. În istoria literară nu există aspecte care să fie „fapte" complet neutre. În însăși alegerea materialelor sînt implicate judecăți de valoare : în simpla distincție preliminară care se face între cărți și literatură, în simpla acordare de spațiu unui autor sau altuia. Chiar și stabilirea unei date sau a unui titlu presupune o anumită apreciere prin care se selectează cartea sau evenimentul respectiv din milioanele de alte cărți și evenimente. Chiar dacă admitem că există fapte relativ neutre, fapte ca, de exemplu, datele, titlurile, evenimentele biografice, nu facem altceva decît să admitem posibilitatea alcătuirii unor anale ale literaturii. Dar orice problemă ceva mai avansată, chiar și o problemă de critică de texte sau de cercetare a surselor și influențelor, necesită mereu acte de apreciere. De exemplu, o afirmație ca „Pope derivă din Dryden" presupune nu numai actul alegerii lui Dryden și Pope dintre nenumărații

versificatori ai timpurilor lor, dar necesită cunoaşterea caracteristicilor lui Dryden şi Pope şi apoi o activitate constantă de cîntărire, comparare şi selecţie care este esenţialmente critică. Problema colaborării dintre Beaumont şi Fletcher poate fi rezolvată numai dacă admitem importantul principiu că anumite trăsături (sau procedee) stilistice sînt legate mai mult de unul decît de celălalt dintre cei doi scriitori; altfel trebuie să acceptăm diferenţele stilistice ca simplu fapt obiectiv.

Dar de obicei problema separării istoriei literare de critica literară este pusă altfel. Nu se tăgăduieşte necesitatea actelor de apreciere, dar se afirmă că istoria literară are propriile ei norme şi criterii specifice, adică cele ale veacurilor trecute. Noi — spun aceşti adepţi ai reconstituirilor literare — trebuie să pătrundem în mintea şi atitudinile epocilor trecute şi să le acceptăm normele, excluzînd în mod deliberat amestecul nedorit al propriilor noastre idei preconcepute. Această concepţie, numită „istoricism", a fost elaborată sistematic în Germania în secolul al XIX-lea, deşi chiar şi acolo a fost criticată de teoreticieni ai istoriei literare de talia lui Ernst Troeltsch.[3] Acum se pare că ea a pătruns, direct sau indirect, în Anglia şi Statele Unite şi mulţi dintre „istoricii literari" pe care îi avem se pronunţă, mai mult sau mai puţin clar, în favoarea ei. Hardin Craig, de exemplu, spune că cea mai nouă şi mai valoroasă trăsătură caracteristică a lucrărilor recente este faptul că ele „evită gîndirea anacronică".[4] E. E. Stoll, studiind convenţiile teatrului elizabetan şi cerinţele publicului vremii, dezvoltă teoria că reconstituirea intenţiei autorului trebuie să fie scopul principal al istoriei literare.[5] O teorie asemănătoare stă la baza numeroaselor încercări de a cerceta teoriile psihologice elizabetane, cum ar fi teoria umorilor, sau concepţiile ştiinţifice sau pseudoştiinţifice ale poeţilor.[6] Rosemond Tuve a încercat să explice originea şi sensul imagisticii metafizice prin înrîurirea pe care a exercitat-o logica lui Ramus asupra lui Donne şi a contemporanilor săi.[7]

Deoarece asemenea studii nu pot decît să creeze convingerea că în diferite perioade au fost cultivate concepţii şi convenţii critice diferite, s-a tras concluzia că fiecare epocă este o unitate independentă, exprimată prin propriul ei tip de poezie, care nu are nimic comun cu vreun alt tip. Această

concepție a fost expusă direct și persuasiv de Frederick A. Pottle în *Idiom of Poetry (Limbajul poeziei).*[8] El numește această poziție „relativism critic" și vorbește de profunde „schimbări de sensibilitate", de o „totală discontinuitate" în istoria poeziei. Argumentarea lui este cu atît mai interesantă cu cît o îmbină cu acceptarea unor norme absolute în domeniul eticii și al religiei.

În cel mai bun caz, această concepție despre „istoria literară" cere din partea cercetătorului un efort de imaginație, de „empatie", de profundă comuniune cu o epocă trecută sau cu un gust dispărut. S-au făcut încercări încununate de succes de a se reconstitui concepția generală de viață, atitudinile, principiile, prejudecățile și convingerile care au stat la baza multor civilizații. Avem bogate cunoștințe despre atitudinea grecilor față de divinitățile lor, față de femei și față de sclavi ; putem descrie în detaliu cosmologia evului mediu ; și am încercat să arătăm modul foarte diferit de a vedea, sau cel puțin tradițiile și convențiile artistice foarte diferite implicate de arta bizantină și chineză. Mai ales în Germania există o pletoră de studii, multe dintre ele influențate de Spengler, asupra omului gotic, omului baroc — toți presupuși a fi complet diferiți de epoca noastră, trăind într-o lume proprie.

În studiul literaturii, această încercare de reconstituire istorică a dus la punerea unui puternic accent pe intențiile autorilor, intenții care se presupune că pot fi studiate în cadrul istoriei criticii și a gustului literar. De obicei se consideră că dacă putem stabili aceste intenții și putem constata că autorii și le-au realizat, critica nu-și mai are rostul. Autorul a servit un obiectiv contemporan și nu mai este nevoie și nici nu avem măcar posibilitatea de a-i mai critica opera. Metoda duce astfel la admiterea unui singur criteriu critic, cel al succesului contemporan. Există apoi nu una sau două, ci literalmente sute de concepții despre literatură, independente, diferite și care se exclud reciproc, care, într-un fel, sînt toate „corecte". Idealul poeziei este sfărîmat în atîtea țăndări, încît nu rămîne nimic din el : rezultatul nu poate fi decît o anarhie generală sau, mai degrabă, o nivelare a tuturor valorilor. Istoria literaturii este redusă la o serie de fragmente fără legătură și, prin urmare, în ultimă instanță, incomprehensibile. O părere

mai moderată este aceea că există idealuri poetice opuse care sînt atît de deosebite, încît nu au nici un numitor comun : idealul clasic şi idealul romantic, idealul lui Pope şi idealul lui Wordsworth, poezia enunţării şi poezia implicaţiei.

Ideea că „intenţia" autorului ar fi adevăratul obiect al istoriei literare ne pare însă absolut greşită. Sensul unei opere literare nu este epuizat de intenţia ei, nu este echivalent cu aceasta. Ca sistem de valori, ea duce o viaţă independentă. Semnificaţia totală a unei opere literare nu poate fi definită numai prin semnificaţia acesteia pentru autor şi contemporanii lui. Ea este mai degrabă rezultatul unui proces de creştere, adică al istoriei aprecierilor critice făcute de numeroşii ei cititori în decursul veacurilor. Ne pare nepotrivit şi, de fapt, imposibil să declarăm, aşa cum fac cei care încearcă să reconstituie istoria, că tot acest proces este lipsit de interes şi că trebuie să ne întoarcem doar la începuturile lui. Este pur şi simplu imposibil să încetăm de a fi oameni ai secolului al XX-lea cînd ne angajăm în judecarea trecutului : nu putem da uitării asociaţiile de idei pe care le comportă propria noastră limbă, atitudinile recent adoptate, influenţa şi aportul secolelor din urmă. Nu putem deveni cititori contemporani ai lui Homer sau ai lui Chaucer sau spectatori ai reprezentaţiilor date în teatrul lui Dionysos din Atena sau în teatrul „Globe" din Londra. Va exista întotdeauna o deosebire categorică între un act de reconstituire imaginară şi adeziunea efectivă la un punct de vedere trecut. Nu putem să credem sincer în Dionysos şi în acelaşi timp să rîdem de el, aşa cum făceau probabil spectatorii Bacantelor lui Euripide ;[9] şi puţini dintre noi acceptă cercurile Infernului şi muntele Purgatoriului înfăţişate de Dante drept adevăruri în sensul strict al cuvîntului. Dacă într-adevăr am putea reconstitui înţelesul ce-l avea *Hamlet* pentru publicul contemporan lui Shakespeare, n-am face decît să-l sărăcim. Am suprima înţelesurile îndreptăţite pe care generaţiile următoare le-au aflat în *Hamlet*. Am închide calea unei noi interpretări. Aceasta nu înseamnă însă o pledoarie în favoarea unor denaturări subiective şi arbitrare : problema de a face distincţie între interpretările „corecte" şi cele viciate rămîne, şi va trebui să fie soluţionată de la caz la caz. Istoricul literar nu se va mulţumi să judece o operă literară numai din punctul de ve-

dere al epocii noastre — acesta fiind un privilegiu al criticului care reevaluează trecutul în lumina necesităților unui stil sau unui curent actual. Pentru el ar putea fi chiar instructiv să privească o operă literară din punctul de vedere al unei a treia epoci care să nu fie contemporană nici cu el, nici cu autorul, sau să treacă în revistă întreaga istorie a interpretărilor și aprecierilor critice date unei opere anumite, ceea ce va constitui o călăuză pentru descoperirea semnificației totale a acesteia.

În practică, o opțiune atît de categorică între punctul de vedere istoric și cel actual este aproape imposibilă. Trebuie să ne ferim atît de falsul relativism cît și de falsul absolutism. Valorile sînt un rezultat al procesului istoric de evaluare, proces pe care, la rîndul lor, aceste valori ne ajută să-l înțelegem. Replica la relativismul istoric nu este un absolutism doctrinar care apelează la „natura umană neschimbătoare" sau la „universalitatea artei". Trebuie mai degrabă să adoptăm o concepție pentru care cel mai potrivit îmi pare termenul de „perspectivism". Trebuie să putem raporta o operă literară la valorile propriei ei epoci și la valorile tuturor perioadelor ulterioare creării ei. O operă literară este în același timp „eternă" (adică păstrează o anumită identitate) și „istorică" (adică trece printr-un proces de dezvoltare care poate fi urmărit). Relativismul reduce istoria literaturii la o serie de fragmente disparate și deci discontinue, în timp ce majoritatea concepțiilor absolutiste fie că servesc numai o situație actuală trecătoare, fie că se întemeiază (cum e cazul cu criteriile neoumaniștilor, marxiștilor și neotomiștilor) pe vreun ideal abstract, străin de literatură, nepotrivit formei istorice a literaturii. Termenul de „perspectivism" implică recunoașterea faptului că există o singură poezie, o singură literatură, comparabilă de-a lungul veacurilor, care se dezvoltă, care se transformă, care e plină de posibilități. Literatura nu este nici o serie de opere unice care nu au nimic comun unele cu altele, nici o serie de opere închise în anumite cicluri de timp ca romantismul sau clasicismul, epoca lui Pope și epoca lui Wordsworth. Și, desigur, nu reprezintă nici acel „univers-bloc" al uniformității și imutabilității pe care un clasicism mai vechi îl considera ideal. Atît absolutismul cît și relativismul constituie o eroare ; dar astăzi, cel puțin în Anglia și Statele Unite, pericolul cel mai grav

constă într-un relativism care este echivalent cu o anarhie a valorilor, cu o abdicare a criticii de la menirea ei.

În practică, niciodată nu s-a scris vreo istorie literară care să nu aibă la bază anumite principii de selecție și să nu încerce să facă unele caracterizări și evaluări. Istoricii literari care tăgăduiesc importanța criticii sînt și ei, în mod inconștient, critici, de obicei critici lipsiți de independență, care n-au făcut decît să preia anumite principii și reputații stabilite. În prezent, ei sînt de obicei romantici întîrziați care și-au închis mințile pentru toate celelalte tipuri de artă și mai ales pentru literatura modernă. Dar, așa cum a observat în mod foarte pertinent R. G. Collingwood, un om „care pretinde că știe de ce Shakespeare este poet, pretinde, în mod tacit, că știe dacă Gertrude Stein e poetă sau nu, și, dacă nu, de ce nu este". [10]

Excluderea literaturii recente din studiile serioase a fost o consecință deosebit de nefastă a acestei atitudini „savante". Într-un timp, termenul de literatură „modernă" era interpretat de academici într-un sens atît de larg, încît aproape nici o operă de după Milton nu era considerată drept un obiect de studiu vrednic de atenție. Ulterior, secolul al XVIII-lea a fost admis cu drepturi depline în sfera istoriei literare convenționale ajungînd chiar foarte la modă, deoarece pare să permită acces într-o lume mai grațioasă, mai stabilă și mai bine ierarhizată. Perioada romantică și secolul al XIX-lea au început de asemenea să se bucure de atenția cercetătorilor și există chiar și o mînă de oameni îndrăzneți, cu situații universitare, care preconizează și practică cercetarea literaturii contemporane.

Singurul argument posibil împotriva studierii autorilor în viață este faptul că cercetătorul nu poate beneficia de perspectiva unei opere încheiate, de explicația pe care lucrările ulterioare ar putea s-o dea implicațiilor unei lucrări precedente. Dar acest dezavantaj, valabil numai pentru autorii în curs de dezvoltare, pare mic în comparație cu avantajele pe care le avem cunoscînd ambianța și epoca în care a fost creată opera și avînd prilejul de a-l cunoaște personal pe autor, de a discuta sau cel puțin de a coresponda cu el. Dacă mulți autori de mîna a doua și chiar de mîna a zecea din trecut merită să fie studiați, un scriitor de mîna întîi sau chiar de mîna a doua din

timpul nostru merită și el să fie studiat. De obicei lipsa de receptivitate sau timiditatea este cea care îi face pe profesorii de literatură să ezite a judeca singuri. Ei proclamă că așteaptă „verdictul vremii" fără să-și dea seama că acesta nu e decît verdictul altor critici sau cititori, inclusiv al altor profesori. Ideea, potrivit căreia istoricul literar se poate dispensa de critica și de teoria literară, este cît se poate de falsă, și asta pentru un motiv simplu : fiecare operă literară există în prezent, este direct accesibilă observației și, indiferent dacă a fost compusă ieri sau acum o mie de ani, reprezintă o soluție a anumitor probleme artistice. Ea nu poate fi analizată, caracterizată sau evaluată fără a se recurge în permanență la principiile critice. „Istoricul literar trebuie să fie un critic tocmai pentru a putea fi un bun istoric" [11].

Invers, istoria literară este foarte importantă pentru critica literară, imediat ce aceasta depășește sentințele subiective care exprimă ceea ce-i place sau nu-i place criticului. Un critic care s-ar complace în ignorarea tuturor relațiilor istorice s-ar înșela întotdeauna în aprecierile lui. El n-ar fi în stare să determine care opere sînt originale și care sînt imitații ; și, necunoscînd condițiile istorice, mereu ar comite greșeli grosolane în interpretarea operelor literare. Criticul care cunoaște doar foarte slab sau nu cunoaște de loc istoria va face presupuneri neîntemeiate sau se va lăsa tîrît în „aventuri autobiografice printre capodopere" și, în general, va evita să se ocupe de trecutul mai îndepărtat, bucuros să lase aceasta în seama amatorilor de antichități și „filologilor".

Un exemplu de acest fel ne oferă literatura medievală, în special literatura medievală engleză, care — poate cu excepția lui Chaucer — n-a fost aproape de loc studiată din punct de vedere estetic și critic. Aplicarea sensibilității moderne ar putea pune într-o nouă perspectivă o bună parte a poeziei anglo-saxone sau bogata lirică medievală tot așa cum, invers, cercetarea din punct de vedere istoric și o analiză sistematică a problemelor genetice ar putea să lumineze multe aspecte ale literaturii contemporane. Divorțul criticii literare de istoria literară a fost nefast pentru amîndouă.

5

Literatura generală, comparată şi naţională

În cadrul studiilor literare am deosebit studii de teorie, istorie şi critică. Folosind un alt criteriu de împărţire, vom încerca acum să definim sistematic noţiunile de literatură comparată, generală şi naţională. Termenul de literatură „comparată" este dificil, acesta fiind fără îndoială unul dintre motivele pentru care acest important mod al studiului literar a avut un succes academic mai mic decît ar fi fost de aşteptat. Matthew Arnold, traducînd termenul lui Ampère *histoire comparative*, a fost, se pare, primul care a folosit acest termen în limba engleză (1848). Francezii au preferat termenul folosit mai înainte de Villemain, care, prin analogie cu titlul cărţii lui Cuvier, *Anatomie comparée* (1800), a vorbit de *littérature comparée* (1829). Germanii vorbesc de *„vergleichende Literaturgeschichte"* [1]. Totuşi, nici unul dintre aceste adjective formate în mod diferit nu este prea edificator, deoarece comparaţia este o metodă folosită de toate formele de critică şi de toate ştiinţele şi nu exprimă de loc într-un mod adecvat procedeele specifice ale studiului literar. Comparaţia formală între literaturi — sau chiar între mişcări, personalităţi şi opere literare — este rareori o temă centrală în istoria literară, deşi o carte ca *Minuet (Menuet)* [2] de F. C. Green, care compară aspecte ale literaturilor franceză şi engleză din secolul al XVIII-lea, poate fi edificatoare stabilind nu numai paralele şi afinităţi, dar şi divergenţe între dezvoltarea literară a unei naţiuni şi a celeilalte.

În practică, termenul de literatură „comparată" a inclus şi include încă domenii de studiu şi grupuri de probleme destul de diferite. El poate însemna, în primul rînd, studiul literaturii orale, şi mai ales studiul temelor povestirilor populare şi al migraţiei lor, urmărindu-se cum şi cînd au intrat în literatura

„superioară", „artistică". Acest tip de problemă poate fi încredințat folclorului, o importantă ramură de studiu, care se ocupă numai în parte de fapte estetice, deoarece studiază întreaga civilizație a unui „popor", costumele și obiceiurile, superstițiile și uneltele, precum și arta lui. Trebuie totuși să subscriem la părerea că studiul literaturii orale face parte integrantă din știința literară, deoarece nu poate fi separat de studiul operelor scrise și deoarece a existat și mai există încă o interacțiune continuă între literatura orală și scrisă. Fără a susține exagerările unor folcloriști ca Hans Naumann [3] care consideră că majoritatea literaturii orale mai tîrzii ar reprezenta *gesunkenes Kulturgut*, putem recunoaște că literatura scrisă a claselor superioare a afectat profund literatura orală. Pe de altă parte, trebuie să admitem originea populară a multor genuri și teme literare de bază și avem nenumărate dovezi ale ascensiunii sociale a literaturii populare. Cu toate acestea, înglobarea în folclor a romanelor cavalerești și a liricii trubadurilor este un fapt incontestabil. Nu este însă mai puțin adevărat, deși o asemenea părere i-ar fi șocat pe romanticii care credeau în puterea de creație a poporului și în străvechimea artei populare, că baladele populare, basmele și legendele, așa cum le cunoaștem, sînt adesea de origine mai tîrzie, fiind producția unei clase superioare. Totuși, studiul literaturii orale trebuie să fie o preocupare importantă a oricărui cercetător care vrea să înțeleagă procesele dezvoltării literare, originea și evoluția genurilor și procedeelor noastre literare. Este păcat că pînă acum studiul literaturii orale s-a mărginit să cerceteze aproape exclusiv problema temelor și a migrației lor dintr-o țară în alta, adică materia primă a literaturilor moderne. [4] În ultimul timp însă folcloriștii și-au îndreptat din ce în ce mai mult atenția spre studiul tiparelor, formelor și procedeelor, spre o morfologie a formelor literare, spre problemele povestitorului și naratorului și ale ascultătorilor unei povestiri, pregătind astfel calea pentru o integrare strînsă a studiilor lor într-o concepție generală a cercetării literare. [5] [a] Deși cercetarea literaturii orale își are problemele ei specifice — cele ale transmiterii și ale cadrului social [6] — problemele ei fundamentale sînt, fără îndoială, aceleași ca și ale literaturii scrise ; căci între literatura orală și literatura scrisă există o continuitate care n-a fost

niciodată întreruptă. Spre paguba lor, cercetătorii literaturilor europene moderne au neglijat aceste probleme, în vreme ce istoricii literari din ţările slave şi scandinave, unde folclorul este încă — sau a fost pînă de curînd — viu, s-au ocupat mult mai mult de aceste studii.(b) Dar „literatura comparată" este departe de a fi termenul cel mai potrivit pentru a desemna studiul literaturii orale.

Un alt sens limitează literatura „comparată" la studiul relaţiilor dintre două sau mai multe literaturi. Folosirea termenului în acest sens a fost împămîntenită de înfloritoarea şcoală a comparatiştilor francezi condusă de defunctul Fernand Baldensperger şi grupată în jurul periodicului *Revue de littérature comparée.* [7] Această şcoală a acordat o deosebită atenţie — uneori în mod mecanic, dar alteori cu considerabilă fineţe — unor probleme cum ar fi reputaţia şi pătrunderea, influenţa şi faima lui Goethe în Franţa şi Anglia, a lui Ossian şi Carlyle şi Schiller în Franţa. Ea a elaborat o metodologie care, depăşind strîngerea de informaţii referitoare la reviste, traduceri şi influenţe, analizează atent imaginea, concepţia despre un anumit autor la un moment dat, factori transmiţători atît de diferiţi cum sînt periodicele, traducătorii, saloanele şi călătorii, precum şi „factorul receptiv", adică atmosfera şi conjunctura literară specială în care este importat autorul străin. Pe scurt, s-au acumulat multe mărturii în privinţa unităţii strînse dintre literaturi şi mai ales dintre literaturile vest-europene ; iar cunoştinţele noastre despre „relaţiile externe" ale literaturilor s-au îmbogăţit enorm.

Dar această concepţie despre „literatura comparată" suscită şi ea, trebuie să recunoaştem, dificultăţi specifice. [8] Din acumularea unor asemenea cercetări nu se poate naşte, pare-se, un sistem distinct. Nu există nici o deosebire metodologică între un studiu despre „Shakespeare în Franţa" şi un studiu despre „Shakespeare în Anglia secolului al XVIII-lea", sau între un studiu tratînd influenţa lui Poe asupra lui Baudelaire şi un studiu despre influenţa lui Dryden asupra lui Pope. Rupte de studiul literaturilor naţionale în întregul lor, comparaţiile între literaturi tind să se limiteze la probleme externe privind sursele şi influenţele, reputaţia şi faima. Studiile de acest fel nu ne permit să analizăm şi să judecăm o operă literară

individuală și nici măcar să abordăm ansamblul complicat al genezei ei ; în loc de aceasta, ele se ocupă cu precădere fie de ecourile unei capodopere, cum ar fi traducerile și imitațiile, de cele mai multe ori ale unor autori de mîna a doua, fie de preistoria unei capodopere, migrația și răspîndirea temelor și formelor ei. Astfel concepută, „literatura comparată" pune accentul pe factori externi ; iar declinul acestui tip de „literatură comparată" în ultimele decenii reflectă tendința generală de îndepărtare de la accentuarea unilaterală a „faptelor", a surselor și influențelor.

O a treia concepție reușește totuși să înlăture toate aceste critici, identificînd „literatura comparată" cu studiul literaturii în totalitatea ei, cu „literatura mondială", cu literatura „generală" sau „universală". Aceste semne de egalitate ridică însă unele dificultăți. Termenul de „literatură mondială", traducerea lui *Weltliteratur* [9] a lui Goethe, este poate prea pretențios, implicînd necesitatea studierii literaturii tuturor celor cinci continente, din Noua Zeelandă pînă în Islanda. De fapt Goethe nu s-a gîndit la aceasta. El a folosit termenul de „literatură mondială" referindu-se la epoca în care toate literaturile se vor contopi în una singură. Este idealul unificării tuturor literaturilor într-o mare sinteză, într-un concert universal în care fiecare națiune să vină cu aportul ei. Dar Goethe și-a dat seama că acesta e un ideal foarte îndepărtat, că nici o națiune nu este dispusă să renunțe la individualitatea ei. Astăzi sîntem poate chiar și mai departe de o astfel de stare de amalgamare și, după părerea noastră, nici nu putem măcar dori, în mod serios, ca deosebirile dintre literaturile naționale să fie anulate. Termenul de „literatură mondială" este adesea folosit într-un al treilea sens. El poate însemna marele tezaur al clasicilor, ca Homer, Dante, Cervantes, Shakespeare și Goethe, a căror faimă s-a răspîndit în întreaga lume și durează de mult timp. Acest termen a ajuns astfel să fie sinonim și cu acela de „capodopere", cu o culegere de lucrări literare care are o justificare critică și pedagogică, dar cu greu l-ar putea satisface pe cercetătorul care nu se poate mărgini la marile piscuri, dacă vrea să înțeleagă întregul șir de munți sau, lăsînd la o parte metafora, dacă vrea să înțeleagă întreaga istorie și evoluție a literaturii.

Termenul de „literatură generală" care ar putea fi preferabil, prezintă alte dezavantaje. Iniţial el a fost folosit în sensul de poetică sau de teorie şi principii ale literaturii, iar în deceniile din urmă Paul Van Tieghem [10] a încercat să şi-l însuşească pentru a denumi o noţiune specială, diferită de aceea de „literatură comparată". După părerea lui, „literatura generală" studiază acele mişcări şi mode literare care depăşesc graniţele naţionale, în timp ce „literatura comparată" studiază relaţiile dintre două sau mai multe literaturi. Dar cum am putea stabili, de exemplu, dacă ossianismul este o problemă de literatură „generală" sau de literatură „comparată"? Nu se poate face o distincţie valabilă între influenţa exercitată de Walter Scott în străinătate şi moda internaţională a romanului istoric. Literaturile „comparată" şi „generală" se contopesc în mod inevitabil. Probabil că ar fi mai bine să se vorbească pur şi simplu de „literatură". (°)

Oricare ar fi greutăţile de care s-ar putea lovi o concepţie a istoriei literaturii universale, este important ca literatura să fie tratată ca o totalitate, studiindu-se dezvoltarea şi evoluţia literaturii fără să se ţină seama de diferenţele lingvistice. Marele argument în favoarea literaturii „comparate" sau „generale", sau pur şi simplu în favoarea „literaturii" este caracterul evident eronat al ideii că ar putea exista o literatură naţională închisă în sine. Literatura apuseană, cel puţin, formează o unitate, un întreg. Nu se poate pune la îndoială continuitatea dintre literaturile greacă şi romană, dintre lumea medievală apuseană şi principalele literaturi moderne; şi, fără a minimaliza importanţa influenţelor orientale, în special cea a *Bibliei*, trebuie să recunoaştem existenţa unei unităţi închegate care include literaturile întregii Europe, a Rusiei, a Statelor Unite şi a Americii Latine. Acest ideal a fost avut în vedere şi, în limita posibilităţilor, a fost realizat, la începutul secolului al XIX-lea, de fondatorii istoriei literare: de oameni ca fraţii Schlegel, Bouterwek, Sismondi şi Hallam. [11] Dar apoi dezvoltarea naţionalismului, combinată cu efectele unei specializări tot mai mari, a dus la cultivarea în spirit provincial, tot mai îngust, a studiului literaturilor naţionale. Totuşi în cursul celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, sub influenţa evoluţionismului, idealul unei istorii literare universale a fost re-

înviat. Primii care au practicat „literatura comparată" au fost folcloriști, etnografi care, în mare măsură sub influența lui Herbert Spencer, au studiat originile literaturii, diferențierea acesteia în forme literare orale și închegarea ei în creațiile epice, dramatice și lirice timpurii.[12] Evoluționismul a lăsat însă puține urme asupra istoriei literaturilor moderne și a căzut în dizgrație cînd a făcut o apropiere prea mare între schimbarea literară și evoluția biologică. O dată cu aceasta, idealul unei istorii literare universale a intrat în declin. Din fericire, în anii din urmă există numeroase indicii care prevestesc un reviriment al istoriografiei literare generale. Studiul lui Ernst Robert Curtius *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (Literatura europeană și evul mediu latin* — 1948), care urmărește cu o erudiție uimitoare locurile comune existente în întreaga tradiție apuseană, și cartea lui Erich Auerbach, *Mimesis* (1946), care reprezintă o istorie a realismului de la Homer la Joyce, bazată pe analiza stilistică plină de sensibilitate a anumitor pasaje individuale[13], constituie realizări erudite care ignoră naționalismele încarnate și dovedesc în mod convingător unitatea civilizației apusene, vitalitatea moștenirii antichității clasice și a creștinismului medieval.

Istoria literară ca sinteză, istoria literară pe o scară supranațională va trebui să fie scrisă din nou. Studiul literaturii comparate în acest sens va cere un înalt grad de specializare lingvistică din partea cercetătorilor noștri. El impune lărgirea orizontului, înăbușirea patriotismelor locale și provinciale, lucruri ce nu sînt ușor de realizat. Literatura este una, așa cum arta și omenirea sînt una ; și în această concepție rezidă viitorul studiilor de istorie literară.

În cadrul acestui domeniu imens — practic identic cu întreaga istorie literară — avem, fără îndoială, subdiviziuni demarcate uneori după criteriul lingvistic. Avem, în primul rînd, gruparea în cadrul celor trei principale familii lingvistice din Europa — literaturile germanice, cele romanice și cele slave. Literaturile romanice au fost deosebit de frecvent studiate în strînsă corelație, începînd cu Bouterwek și sfîrșind cu Leonardo Olschki care a încercat să scrie o istorie a tuturor acestor literaturi pentru perioada medievală.[14] ([d]) Literaturile germanice au fost studiate comparativ numai în ce privește evul mediu

timpuriu, cînd influenţa apropiată a unei civilizaţii teutonice comune se mai poate simţi foarte puternic. [15] (e) În ciuda opoziţiei obişnuite a savanţilor polonezi, strînsele afinităţi lingvistice ale limbilor slave, laolaltă cu tradiţiile populare comune care se extind pînă şi la formele metrice, constituie o bază pentru o literatură slavă comună. [16] (f)

Istoria temelor şi a formelor, a mijloacelor şi a genurilor literare este, evident, o istorie internaţională. Deşi se trag din literatura elină şi din cea latină, majoritatea genurilor noastre au fost considerabil modificate şi îmbogăţite în timpul evului mediu. Chiar şi istoria metricii, deşi strîns legată de diferitele sisteme lingvistice, este internaţională. Mai mult, marile mişcări şi stiluri literare ale Europei moderne (Renaşterea, barocul, neoclasicismul, romantismul, (g) realismul, simbolismul) depăşesc cu mult hotarele unei naţiuni, chiar dacă între producţiile acestor stiluri există importante diferenţe naţionale. [17] Răspîndirea lor geografică poate varia şi ea. Renaşterea, de exemplu, a pătruns în Polonia, dar nu şi în Rusia sau Boemia. Stilul baroc a invadat întreaga Europă răsăriteană, inclusiv Ucraina, dar de-abia a atins Rusia propriu-zisă. Pot să existe apoi considerabile diferenţe cronologice : stilul baroc a supravieţuit în civilizaţiile rurale ale Europei răsăritene pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, după ce Europa apuseană depăşise iluminismul şi aşa mai departe. În general, importanţa barierelor lingvistice a fost în mod cu totul nejustificat exagerată în cursul secolului al XIX-lea.

Această exagerare s-a datorat asociaţiei foarte strînse dintre naţionalismul romantic (mai ales lingvistic) şi apariţia istoriei literare moderne, organizate. Ea continuă astăzi prin influenţa practică pe care o are identificarea virtuală, mai ales în Statele Unite, a predării literaturii şi a predării unei limbi. În Statele Unite, această situaţie are drept rezultat o surprinzătoare lipsă de contact între cercetătorii literaturilor engleză, germană şi franceză. Fiecare dintre aceste grupuri poartă o pecete absolut diferită şi foloseşte metode diferite. Desigur, aceste izolări sînt, în parte, inevitabile, pentru simplul motiv că majoritatea oamenilor nu trăiesc decît într-un singur mediu lingvistic ; dar nu e mai puţin adevărat că ele au urmări grotești atunci cînd problemele literare sînt discutate numai în

raport cu părerile exprimate în limba respectivă și numai în raport cu textele și documentele apărute în aceeași limbă. Deși în anumite probleme de stil artistic, de metru și chiar de gen diferențele lingvistice dintre literaturile europene sînt importante, este clar că în multe probleme ale istoriei ideilor, inclusiv ale istoriei ideilor critice, asemenea delimitări nu stau în picioare ; se secționează în mod artificial materii omogene și se scriu istorii privind ecourile ideologice întîmplător exprimate în limba engleză sau germană sau franceză. Atenția excesivă acordată limbii vorbite de fiecare popor în parte aduce prejudicii deosebite studiului literaturii medievale, deoarece în evul mediu latina era principala limbă literară, și Europa forma o unitate intelectuală foarte strînsă. O istorie a literaturii evului mediu în Anglia care ar neglija marea cantitate de scrieri în latină și anglo-normandă ar oferi o imagine falsă a situației literare și a culturii generale engleze.

Această recomandare a literaturii comparate nu implică nicidecum neglijarea studiului diferitelor literaturi naționale. Dimpotrivă, tocmai problema „naționalității" și a contribuțiilor distincte ale diferitelor națiuni la acest proces literar general ar trebui să fie considerată problema centrală. Însă în loc să fie studiată cu claritate teoretică, sentimentele naționaliste și teoriile rasiste au creat confuzie în jurul problemei. A stabili în mod exact aporturile literaturii engleze la literatura generală este o problemă pasionantă, care ar putea duce la o schimbare de perspectivă și la o evaluare diferită chiar și a marilor scriitori. În cadrul fiecărei literaturi naționale se pun probleme similare în legătură cu contribuțiile exacte ale diferitelor regiuni și orașe. Teoria atît de exagerată a lui Josef Nadler [18], care pretinde că se pot distinge trăsăturile și caracteristicile fiecărui trib german și fiecărei regiuni reflectate în literatură, nu trebuie să ne oprească de la abordarea acestor probleme, care rareori au fost cercetate cu o reală cunoaștere a faptelor și cu o metodă coerentă. Mult din ceea ce s-a scris despre rolul jucat în istoria literaturii americane de Noua Anglie, de Vestul Mijlociu și de Sudul S.U.A., precum și majoritatea scrierilor consacrate regionalismului nu sînt altceva decît expresia unor speranțe pioase, a mîndriei locale și a resentimentului față de puterea centralizatoare. Orice analiză obiec-

tivă se cuvine să distingă cu grijă problemele privind originea rasială a autorilor şi problemele sociologice referitoare la proveniență şi mediu de problemele privind influența reală a peisajului şi de problemele tradiției şi modei literare.

Problemele de „naţionalitate" devin deosebit de spinoase atunci cînd trebuie să ne pronunţăm dacă literaturile scrise în aceeaşi limbă sînt literaturi naţionale distincte, aşa cum sînt, în mod sigur, literatura americană şi literatura irlandeză modernă. De exemplu, întrebarea, de ce Goldsmith, Sterne şi Sheridan nu aparţin literaturii irlandeze, în timp ce Yeats şi Joyce aparţin acestei literaturi, cere un răspuns. Există oare o literatură independentă belgiană, elveţiană sau austriacă ? Nu este prea uşor să se stabilească momentul în care literatura scrisă în America a încetat să fie „engleză colonială" şi a devenit o literatură naţională independentă. Trăsătura naţională este oare dată de simplul fapt al independenţei politice ? Sau este dată de conştiinţa naţională a autorilor ? Constă cumva în folosirea unor subiecte naţionale şi a „culorii locale" ? Sau rezidă în apariţia unui stil literar naţional distinct ?

Numai după ce vom fi ajuns la soluţionarea acestor probleme, vom izbuti să scriem istorii ale literaturilor naţionale care să nu fie doar categorii geografice sau lingvistice şi vom reuşi să analizăm modul exact în care fiecare literatură naţională se încadrează în tradiţia europeană. Literatura universală şi literaturile naţionale se presupun reciproc. Există o anumită convenţie europeană difuză care suferă modificări în fiecare ţară ; există, de asemenea, în diferitele ţări, centre de iradiere şi mari personalităţi originale care fac să iasă în relief deosebirile dintre o tradiţie naţională şi celelalte. A determina contribuţia exactă a fiecăruia dintre aceşti factori înseamnă a cunoaşte o mare parte din ceea ce este vrednic să fie cunoscut în întreaga istorie literară. ([h])

II. *Operaţii preliminare*

6

Strîngerea şi stabilirea textelor

Una dintre primele sarcini ale muncii de cercetare constă în a strînge materialele de lucru, a îndepărta cu grijă urmele lăsate de trecerea timpului, a examina paternitatea, autenticitatea şi data operei. Pentru rezolvarea acestor probleme s-a cheltuit foarte multă perspicacitate şi sîrguinţă ; cercetătorul literar trebuie să înţeleagă însă că aceste operaţii sînt doar preliminariile sarcinii fundamentale ce-i revine. Adesea importanţa acestor operaţii este deosebit de mare, deoarece fără ele analiza critică şi înţelegerea istorică ar fi iremediabil compromise. Acest lucru este adevărat, în special, în cazul unei tradiţii literare pe jumătate înmormîntate, ca aceea a literaturii anglo-saxone ; dar pentru cercetătorii celor mai multe dintre literaturile moderne, care se ocupă de semnificaţia literară a operelor, importanţa acestor studii nu trebuie supraestimată. Ele au fost în mod nejustificat fie ridiculizate pentru pedanteria lor, fie preamărite pentru exactitatea lor reală sau presupusă. Precizia şi perfecţiunea cu care pot fi rezolvate anumite probleme au atras întotdeauna minţile cărora le place procedura ordonată şi complexitatea operaţiilor independent de rezultatele finale la care ar putea duce. Studiile de acest fel se cade să fie criticate şi combătute numai cînd pretind să se substituie celorlalte studii şi să devină o specializare îngustă impusă fără discernămînt tuturor cercetătorilor literari. Au fost editate cu meticulozitate anumite opere, şi au fost emendate şi dezbătute pînă în cele mai mici detalii anumite pasaje care, din punct de vedere literar sau chiar şi istoric, nici nu merită să fie discutate. Sau, dimpotrivă, anumite opere de valoare nu s-au bucurat decît de atenţia pe care o acordă unei cărţi criticul de text. Ca şi în cazul altor activităţi umane, se întîmplă adesea ca aceste operaţii să devină scopuri în sine.

În cadrul acestor activități preliminare trebuie să distingem două serii de operații : (1) strîngerea și pregătirea textelor ; și (2) studierea problemelor de cronologie, autenticitate, paternitate, colaborare, revizie și altele, care au fost adesea numite „critică superioară", un termen cam nefericit împrumutat din studiile biblice.

Credem că este util să distingem etapele acestor operații. Avem, mai întîi, strîngerea materialelor, manuscrise sau tipărituri. În istoria literară engleză această muncă este aproape complet terminată, deși în secolul nostru cîteva opere destul de importante, cum ar fi *The Book of Margery Kempe (Cartea lui Margery Kempe), Fulgence and Lucrece (Fulgențiu și Lucreția)* a lui Medwall și *Rejoice in the Lamb (Bucurați-vă întru miel)* de Christopher Smart, ne-au îmbogățit cunoștințele despre istoria misticismului englez și a poeziei engleze. [1] Dar, firește, sînt infinite posibilitățile de a descoperi documente personale și acte juridice care ar putea aduce date noi privind opera literară sau cel puțin viața scriitorilor englezi. În ultimele decenii, pot fi citate ca exemple binecunoscute descoperirile făcute de Leslie Hotson în legătură cu Marlowe sau găsirea însemnărilor lui Boswell. [2] În alte literaturi, și în special în cele în care puține opere au fost fixate în scris, posibilitatea unor noi descoperiri poate fi mult mai mare.

În domeniul literaturii orale, culegerea materialelor ridică probleme speciale, cum ar fi, de pildă, descoperirea unui cîntăreț sau povestitor competent, tactul și priceperea necesare pentru a-l face să cînte sau să recite, metoda de folosit pentru înregistrarea recitărilor lui pe bandă sau prin transcriere fonetică, și multe altele. Cînd e vorba de a găsi manuscrise, se pun probleme cu caracter pur practic, de exemplu, relațiile personale cu moștenitorii scriitorului, prestigiul social al cercetătorului, limitele mijloacelor sale financiare și adesea priceperea acestuia de a acționa ca un detectiv. [3] Pentru asemenea investigații se cer cîteodată cunoștințe foarte speciale. Astfel, de exemplu, Leslie Hotson a trebuit să cunoască temeinic procedura juridică elizabetană pentru a se descurca în noianul de documente păstrate de *Public Record Office*. Deoarece majoritatea cercetătorilor își pot găsi materialele de studiu în biblioteci, cunoașterea celor mai importante fonduri publice și fa-

miliarizarea cu cataloagele lor, precum şi cu cărţile de referinţă, prezintă, fără îndoială, în multe privinţe, o mare importanţă pentru aproape toţi cercetătorii literari. [4]

Detaliile tehnice ale catalogării şi prezentării bibliografice le putem lăsa în seama bibliotecarilor şi bibliografilor de profesie ; dar uneori simple fapte bibliografice pot avea importanţă şi valoare din punct de vedere literar. Numărul ediţiilor şi tirajul lor pot arunca lumină asupra problemelor de succes şi reputaţie ; deosebirile dintre ediţii ne pot îngădui să urmărim etapele revizuirii textului de către autor, aruncînd astfel o lumină asupra problemelor genezei şi evoluţiei operei literare. O bibliografie bine întocmită, cum este, de exemplu, *Cambridge Bibliography of English Literature*,* acoperă vaste domenii de cercetare ; iar bibliografii specializate ca *Bibliography of English Drama* de Greg, *Spenser Bibliography* de Johnson, *Dryden Bibliography* de Macdonald şi *Pope Bibliography* de Griffith [5] ne pot călăuzi în cercetarea multor probleme de istorie literară. (a) Asemenea bibliografii pot necesita investigaţii privind uzanţele tipografiilor, istoria caselor de librărie şi editură ; ele impun cunoaşterea tehnicilor tipografice, a filigranelor, a garniturilor de literă, a metodelor de lucru ale zeţarilor, a procedeelor folosite în legătorie. Cercetătorul are nevoie de un fel de ştiinţă bibliografică sau, în orice caz, de o imensă erudiţie în legătură cu istoria producţiei de cărţi spre a fi în măsură să se pronunţe asupra unor probleme care, prin implicaţiile lor privind data, ordinea ediţiilor etc., pot prezenta importanţă pentru istoria literară. Trebuie, aşadar, să se facă distincţie între bibliografia „descriptivă", care foloseşte toate tehnicile colaţionării şi examenului structurii cărţilor, şi bibliografia „enumerativă", care se mărgineşte să întocmească liste de cărţi care nu dau decît datele descriptive necesare pentru identificarea cărţii. [6]

După ce s-a îndeplinit sarcina preliminară a strîngerii şi catalogării materialului, începe procesul de editare. Acesta constă adesea dintr-o serie de operaţii extrem de complexe

---

* Aici, în versiunea germană (p. 63), este amintită şi lucrarea *Bibliographisches Handbuch des deutschen Schrifttums*, întocmită de Joseph Körner.

printre care se numără atît interpretarea cît și cercetarea istorică. Există ediții care conțin importante comentarii critice în studiile lor introductive și în note. De fapt, editarea poate reprezenta un complex cuprinzînd aproape toate felurile de analize literare. Munca de editare a jucat un rol foarte important în istoria cercetărilor literare; o ediție poate servi — și ne gîndim, pentru a da un exemplu recent, la editarea lui Chaucer de către F. N. Robinson — ca un depozit de erudiție, ca un manual al tuturor cunoștințelor despre un autor. ([b]) Dar, luată în înțelesul ei central, de stabilire a textului unei opere, munca de editare își are propriile ei probleme, printre care „critica de text" reprezintă o tehnică foarte dezvoltată, cu o îndelungată istorie mai ales în studiile clasice și biblice. [7]

Trebuie să se facă o distincție categorică între problemele pe care le ridică, pe de o parte, editarea manuscriselor clasice sau medievale și, pe de altă parte, editarea textelor tipărite. Materialele în manuscris vor necesita, în primul rînd, cunoașterea paleografiei, știință care a stabilit criterii foarte subtile pentru datarea manuscriselor și a întocmit manuale utile pentru descifrarea abrevierilor. [8] S-a făcut mult pentru a putea determina în mod precis proveniența anumitor manuscrise din anumite mănăstiri și dintr-o anumită perioadă. În legătură cu relațiile exacte dintre aceste manuscrise se pot ivi probleme foarte complexe. Orice investigație trebuie să ducă la o clasificare care să poată fi prezentată clar, în formă grafică, prin construirea unui fel de arbore genealogic. [9] În deceniile din urmă, Dom Henri Quentin și W. W. Greg [10] au elaborat tehnici minuțioase de clasificare cărora le atribuie precizie științifică, în timp ce alți cercetători, cum ar fi Bédier și Shepard, [11] au susținut că nu există nici o metodă absolut obiectivă pe baza căreia să se stabilească clasificările. Deși nu este aici locul cel mai nimerit pentru a transa asemenea probleme, noi înclinăm spre părerea din urmă. Vom conchide că, în majoritatea cazurilor, este recomandabil să se editeze manuscrisul considerat cel mai apropiat de manuscrisul autorului, fără a se încerca reconstituirea unui „original" ipotetic. Desigur, ediția va ține seama de rezultatele colaționării, iar alegerea manuscrisului însuși va fi determinată de un studiu al întregii tradiții a manuscrisului. Experiența cu cele șaizeci de manuscrise ale lui

Piers Plowman (Viziunea lui Petre Plugarul), care ne-au rămas, şi cu cele optzeci şi trei de manuscrise ale *Povestirilor din Canterbury* [12] ne duce, credem, la concluzii cît se poate de nefavorabile ideii că a existat vreodată un text revăzut sau un arhetip analog ediţiei definitive a unei opere moderne.

Procesul de revizuire a unui text, adică de construire a unei *stemma* sau a unui arbore genealogic, trebuie deosebit de critica de text şi de emendarea textului care, desigur, vor fi bazate pe aceste clasificări, dar vor trebui să ia în consideraţie şi alte puncte de vedere şi criterii decît cele legate doar de tradiţia manuscrisului. [13] Emendarea poate folosi criteriul „autenticităţii", adică derivarea unui anumit cuvînt sau pasaj din manuscrisul cel mai vechi şi mai bun (adică cel care are cea mai mare autoritate) ; dar va trebui să introducă şi alte criterii de „corectitudine" ca, de exemplu, criterii lingvistice, criterii istorice şi, în fine, inevitabile criterii psihologice. Altfel n-am putea elimina erorile „mecanice", greşelile de lectură, de copist, asociaţiile de idei sau chiar modificările făcute de către scribi cu bună ştiinţă. La urma urmelor, multe lucruri trebuie lăsate în seama ipotezelor fericite ale criticului, în seama gustului şi a simţului său lingvistic. Editorii moderni au devenit, şi credem că pe bună dreptate, tot mai puţin dispuşi să se piardă în presupuneri, dar reacţia în favoarea ediţiei diplomatice pare că merge prea departe cînd editorul reproduce toate abrevierile şi greşelile copiştilor şi urmează toate capriciile punctuaţiei originale. Această tehnică poate fi importantă pentru alţi editori sau uneori pentru lingvişti, dar este un impediment inutil pentru cercetătorul literaturii. Noi pledăm nu pentru texte modernizate, ci pentru texte lizibile care să evite presupunerile şi schimbările inutile şi să constituie un ajutor efectiv prin reducerea la minimum a atenţiei acordate convenţiilor şi deprinderilor copiştilor.

Problemele muncii de editare a materialelor tipărite sînt de obicei ceva mai simple decît cele ale editării manuscriselor, deşi, în general, sînt similare. Dar există o deosebire care înainte n-a fost înţeleasă întotdeauna. În cazul aproape tuturor manuscriselor clasice avem de-a face cu documente din epoci şi locuri foarte diferite, scrise la distanţe de secole de original, şi în consecinţă sîntem liberi să folosim majoritatea acestor

manuscrise, deoarece în legătură cu fiecare se poate presupune că are la bază un vechi text de autoritate incontestabilă. În cazul cărților însă, de obicei numai una sau două ediții au vreo autoritate independentă. Trebuie să se aleagă o ediție de bază, care de obicei este fie prima ediție, fie ultima ediție revăzută de autor. Uneori, ca în cazul *Firelor de iarbă* ale lui Whitman care a suferit multe adăugiri și revizii succesive, sau ca în cazul epopeii lui Pope, *The Dunciad (Dunciada)*, care există în cel puțin două versiuni foarte diferite, ar putea fi necesar ca ediția critică să publice toate versiunile. [14] În general, editorii moderni nu sînt prea dispuși să publice texte eclectice, deși trebuie să observăm că practic toate edițiile lui *Hamlet* sînt hibride, fiind rezultatul unei încrucișări între ediția a doua *in-quarto* și ediția *in-folio*. În cazul pieselor elizabetane s-ar putea să fim nevoiți să ajungem la concluzia că uneori n-a existat nici o versiune finală care să poată fi reconstituită. Ca și în cazul poeziei orale (în cazul baladelor, de exemplu), căutarea unui singur arhetip este zadarnică. A trecut vreme îndelungată înainte ca editorii de balade să renunțe la căutarea acestuia. Percy și Scott au „contaminat" diferite versiuni fără nici o reținere (și chiar le-au rescris), în timp ce primii editori care au folosit metode științifice, cum ar fi Motherwell, au ales o versiune pe care au considerat-o superioară și a fi cea originală. În cele din urmă, Child a hotărît să tipărească toate versiunile. [15]

Piesele elizabetane reprezintă, într-un fel, probleme de text absolut unice : alterarea lor este mult mai mare decît cea a majorității cărților contemporane, pe de o parte din cauză că pe atunci se considera că piesele nu ar merita prea mare atenție din partea corectorilor și, pe de altă parte, din cauză că manuscrisele după care se tipăreau erau adesea mult revăzutele „ciorne" ale autorului sau autorilor și uneori chiar exemplarul suflerului care conținea corecturi și indicații de regie. În afară de aceasta, a existat o categorie specială de ediții foarte proaste *in-quarto* care se pare că au fost tipărite sau după reconstituiri din memorie, sau după fragmente din rolurile actorilor, sau, poate, după o versiune primitiv stenografiată. În deceniile din urmă s-a acordat o deosebită atenție acestor probleme, iar edițiile *in-quarto* ale lui Shakespeare au

fost reclasificate după descoperirile lui Pollard şi Greg.[16] Pollard a demonstrat, pe baza unor cunoştinţe pur „bibliologice" cum ar fi cele referitoare la filigrane şi la garniturile de literă, că unele ediţii *in-quarto* ale lui Shakespeare, deşi în realitate au fost tipărite în 1619, au fost antedatate intenţionat în vederea publicării unei ediţii complete care nu s-a mai realizat.

Studiul atent al scrierii din epoca elizabetană, bazat în parte pe presupunerea că trei pagini din manuscrisul piesei *Sir Thomas More* sînt scrise de mîna lui Shakespeare însuşi,[17] a avut implicaţii importante pentru critica de text, permiţînd astăzi stabilirea greşelilor de lectură probabile ale zeţarilor din epoca elizabetană, iar studiul uzanţelor tipografice a arătat greşelile posibile sau probabile. Dar cîmpul larg în care editorul mai poate face încă îndreptări demonstrează că nu s-a descoperit o metodă într-adevăr „obiectivă" în ceea ce priveşte critica de text. Desigur, multe dintre îndreptările introduse de Dover Wilson în ediţia operelor lui Shakespeare publicată de Cambridge University Press par a se baza pe presupuneri la fel de nefondate şi gratuite ca unele presupuneri făcute de editorii din secolul al XVIII-lea. Dar este interesant de observat că strălucita intuiţie a lui Theobald care, în relatarea despre moartea lui Falstaff făcută de *Mrs.* Quickly, a schimbat expresia absurdă *a table of green fields (o masă de pajişti verzi)* în *a babbled of green fields (un zvon de pajişti verzi),* este susţinută de studiul scrierii şi ortografiei din epoca elizabetană, *a babld* putînd foarte uşor să fi fost luat drept *a table.*

Argumentele convingătoare aduse în sprijinul tezei că ediţiile *in-quarto* (cu excepţia cîtorva proaste) au fost foarte probabil tipărite fie după manuscrisul autorului, fie după copia suflerului, au redat autoritate ediţiilor mai vechi şi au temperat în oarecare măsură veneraţia cu care fusese privită ediţia *in-folio* începînd din timpul lui Samuel Johnson. Cercetătorii englezi care s-au ocupat de studiul textelor şi care, într-un mod destul de derutant, s-au intitulat „bibliografi" (McKerrow, Greg, Pollard, Dover Wilson etc.) au încercat să stabilească, în fiecare caz, care ar fi putut fi manuscrisul folosit pentru fiecare piesă publicată în ediţia *in-quarto,* şi şi-au utilizat teoriile, la care nu au ajuns decît în parte pe baza unor inves-

tigații strict bibliografice, pentru a emite ipoteze complicate privind, pe de o parte, geneza, reviziile și modificările suferite de piesele lui Shakespeare, și pe de altă parte, colaboratorii la aceste piese etc. Ei nu se ocupă decît parțial de critica de text ; opera lui Dover Wilson, în special, aparține mai degrabă „criticii superioare".

Wilson consideră că această metodă are posibilități foarte mari :

> *Uneori putem să ne strecurăm în pielea zețarului și să privim manuscrisul prin ochii lui. Ușa atelierului lui Shakespeare ne este larg deschisă.* [18]

Fără îndoială că, într-o oarecare măsură, „bibliografii" au elucidat problema culegerii tipografice a pieselor elizabetane și au indicat, și poate că au și dovedit, existența a numeroase urme de revizie și modificare. Dar multe dintre ipotezele lui Dover Wilson par construcții fanteziste care sau se sprijină pe dovezi foarte slabe, sau nu se sprijină pe nimic. Astfel, Dover Wilson a construit ipoteza sa privind geneza *Furtunii*. El pretinde că lunga scenă introductivă indică existența unei versiuni anterioare în care antecedentele intrigii erau expuse sub forma unei drame nu prea închegate construită în stilul piesei *Poveste de iarnă*. Dar micile inconsecvențe și neregularități în aranjarea versurilor etc. nu pot constitui nici măcar o bază prezumtivă pentru asemenea fantezii exagerate și gratuite. [19]

În cazul pieselor elizabetane critica de text a înregistrat importante succese, dar și numeroase ezitări ; ea constituie însă o necesitate și pentru multe alte lucrări a căror autenticitate este în aparență mult mai temeinic stabilită. Pascal și Goethe, Jane Austen și chiar Trollope nu au avut decît de cîștigat de pe urma atenției meticuloase a editorilor moderni, [20] chiar dacă unele dintre studiile acestora au degenerat în simple enumerări privind tehnicile tipografice și greșelile de culegere.

La întocmirea unei ediții se cuvine să se țină seamă de scopul ei și de publicul căruia i se adresează. Ediția va avea un nivel cînd se adresează altor critici de texte, care doresc să compare cele mai mici diferențe dintre versiunile existente, și alt nivel cînd se adresează cititorilor obișnuiți pe care îi inte-

resează destul de puţin variaţiile de ortografie sau chiar diferenţele minore dintre ediţii.

În afară de stabilirea unui text corect, munca de editare ridică şi alte probleme.[21] La editarea unei colecţii de texte se pun probleme legate de includere şi excludere, de aranjare, de adnotare etc., care pot varia foarte mult de la caz la caz. Pentru cercetător ediţia cea mai utilă este poate ediţia completă în care textele sînt aranjate în ordine strict cronologică, dar acest ideal este foarte greu sau imposibil de atins. Aranjarea în ordine cronologică poate fi pur ipotetică sau poate dizolva gruparea artistică a poemelor dintr-o colecţie. Cititorul de literatură va obiecta împotriva amestecării producţiilor mari cu cele banale, dacă publicăm alături de o odă de Keats o poezie glumeaţă inclusă într-o scrisoare. Vom ţine să păstrăm aranjamentul artistic al poeziilor din *Fleurs du mal (Florile răului)* de Baudelaire sau al poeziilor din volumul *Gedichte (Poezii)* de Conrad Ferdinand Meyer, dar ne-am putea îndoi că trebuie neapărat să respectăm clasificările minuţioase ale lui Wordsworth. Totuşi, dacă am vrea să schimbăm ordinea în care şi-a aşezat Wordsworth poeziile şi să le tipărim în ordine cronologică, ne-ar fi foarte greu să hotărîm care versiune s-o retipărim. Ar trebui să fie prima versiune, deoarece dacă am tipări unele poezii în forma revăzută, situîndu-le însă la o dată anterioară, am falsifica imaginea evoluţiei lui Wordsworth ; pe de altă parte, evident, este greu să nu se ţină seama de loc de dorinţa poetului şi să se ignore modificările ulterioare care, fără îndoială, au constituit îmbunătăţiri în anumite privinţe. De aceea, în ediţia completă a poeziilor lui Wordsworth, pe care ne-a dat-o, Ernest de Sélincourt a preferat să păstreze ordinea tradiţională. Multe ediţii complete, ca acelea ale operei lui Shelley, ignoră deosebirea importantă dintre o operă literară încheiată şi un simplu fragment sau o simplă ciornă pe care poetul le-ar fi putut abandona. Reputaţiile literare ale multor poeţi au suferit din cauza caracterului excesiv de complet al multor ediţii curente în care, alături de producţiile finisate, s-au inclus cele mai neînsemnate compoziţii ocazionale sau cele mai banale exerciţii de „atelier".

Problema adnotărilor trebuie să fie rezolvată şi ea în funcţie de scopul ediţiei[22] : într-o ediţie *variorum* a operelor

lui Shakespeare textul poate fi în mod legitim depășit de masa notelor explicative, deoarece acestea încearcă să consemneze părerile tuturor celor care au scris vreodată despre vreun anumit pasaj din Shakespeare, scutindu-i astfel pe cercetători de investigarea unui volum uriaș de tipărituri. Cititorul obișnuit va avea nevoie de mult mai puțin : de obicei numai de informațiile care sînt necesare pentru înțelegerea completă a unui text. Dar, firește, părerile în privința a ceea ce este necesar pot varia în mod considerabil : unii editori îi spun cititorului că regina Elizabeta era protestantă, sau cine a fost David Garrick, dar evită să clarifice problemele într-adevăr obscure (acestea sînt cazuri reale). Excesul de note nu poate fi evitat decît atunci cînd editorul cunoaște cu certitudine publicul și scopurile cărora trebuie să le slujească.

Adnotarea în sensul strict al cuvîntului — explicarea unui text din punct de vedere lingvistic, istoric etc. — trebuie deosebită atît de comentariul general care are pur și simplu menirea să acumuleze materiale pentru istoria literară sau lingvistică (adică să indice izvoare, să facă paralele și să semnaleze imitațiile făcute de alți scriitori), cît și de comentariul care poate fi de natură estetică, conținînd mici eseuri asupra anumitor pasaje, și îndeplinind astfel, într-o oarecare măsură, funcția de antologie. E drept că nu întotdeauna e ușor să se facă distincții atît de precise, dar cu toate acestea se poate spune că acel amestec de critică de text, de istorie literară (în accepțiunea specială de cercetare a surselor), de explicații lingvistice și istorice și de comentarii estetice pe care-l întîlnim în multe ediții reprezintă un tip dubios de cercetare literară, justificat numai de avantajul de a avea tot felul de informații între scoarțele uneia și aceleiași cărți.

Editarea scrisorilor ridică probleme speciale. Se cade oare să fie publicate în întregime, chiar dacă sînt banale note de afaceri ? Faima unor scriitori ca Stevenson, Meredith, Arnold și Swinburne n-a crescut în urma publicării unor scrisori pe care autorii niciodată nu le-au conceput ca opere literare. Trebuie oare să publicăm și răspunsurile, fără care foarte multe scrisori sînt de neînțeles ? Prin acest procedeu în opera unui autor sînt introduse cu forța multe materiale eterogene. Toate acestea sînt chestiuni practice pentru a căror rezolvare este

nevoie de bun-simţ, de oarecare consecvenţă, de multă silinţă şi adesea de ingeniozitate şi noroc.

După stabilirea textului, cercetării preliminare îi revine sarcina să soluţioneze problemele legate de cronologia, autenticitatea, paternitatea şi eventualele revizii ale textului. În majoritatea cazurilor, pentru stabilirea cronologiei ajung fie data publicării menţionată pe pagina de titlu a cărţii, fie mărturiile contemporane în legătură cu publicarea. Dar adesea aceste indicii clare lipsesc, de exemplu, în cazul multor piese elizabetane sau în cazul multor manuscrise medievale. O piesă elizabetană se prea poate să fi fost tipărită mult după prima reprezentare ; iar un manuscris medieval se prea poate să fie copia unei copii făcute la cîteva sute de ani după data elaborării operei. În asemenea situaţii mărturiile externe trebuie completate cu alte probe luate din textul însuşi : aluzii la evenimente contemporane sau la alte elemente a căror dată poate fi stabilită. Asemenea indicii interne referitoare la un anumit eveniment extern nu pot sluji însă decît la stabilirea datei după care s-a scris partea respectivă din carte.

Să luăm, de pildă, în scopul stabilirii ordinii în care au fost scrise piesele lui Shakespeare, un indiciu pur intern cum ar fi cel furnizat de analiza statisticilor metrice. El poate stabili însă numai o cronologie relativă, care poate conţine erori considerabile.[23] Deşi putem afirma fără riscuri că numărul rimelor din piesele lui Shakespeare scade de la *Zadarnicele chinuri ale dragostei* (în care se găsesc cele mai multe rime) la *Poveste de iarnă* (în care nu există nici o rimă), nu putem trage concluzia că *Poveste de iarnă* a fost, în mod necesar, scrisă după *Furtuna* (care numără două rime). Deoarece diferite criterii, cum ar fi numărul rimelor, cel al terminaţiilor feminine, cel al angambamentelor etc. nu dau exact aceleaşi rezultate, nu se poate stabili o corelaţie fixă şi fără greş între cronologie şi tabelele metrice. Izolate de alte date, tabelele pot fi interpretate cu totul diferit. De exemplu, James Hurdis,[24] un critic din secolul al XVIII-lea, considera că Shakespeare a evoluat de la versul neregulat din *Poveste de iarnă* la versul regulat din *Comedia erorilor*. Totuşi, combinarea judicioasă a tuturor acestor tipuri de indicii (externe, interne-externe şi

interne) a dus la stabilirea unei cronologii a pieselor lui Shakespeare, care fără îndoială că este, în general, corectă. Date statistice, mai ales referitoare la prezența și frecvența anumitor cuvinte, au fost de asemenea folosite pentru stabilirea unei cronologii relative a dialogurilor lui Platon, cei care au recurs la ele fiind Lewis Campbell și, în special, Wincenty Lutoslawski, care își numește metoda „stilometrie". [25]

Cînd avem de-a face cu manuscrise nedatate, greutățile în legătură cu cronologia se înmulțesc, putînd deveni chiar insurmontabile. S-ar putea să ne vedem obligați să recurgem la studiul evoluției scrisului de mînă al unui autor. S-ar putea să fim siliți să analizăm meticulos timbrele de pe scrisori, să studiem calendarul și să urmărim foarte atent deplasările autorului dintr-un loc într-altul, deoarece acestea ne pot fi de ajutor în datare. Problemele de cronologie sînt adesea foarte importante pentru istoricul literar : fără a le rezolva, el n-ar putea urmări evoluția artistică a lui Shakespeare sau Chaucer, pentru a nu cita decît exemple în care datarea se datorește în întregime eforturilor investigației moderne. Bazele acestei activități au fost puse de Malone și Tyrwhitt, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, și de atunci controversele asupra detaliilor n-au încetat nici o clipă.

Problemele de autenticitate și de atribuire pot prezenta o importanță și mai mare încă, iar soluționarea lor poate reclama efectuarea unor complicate investigații statistice și istorice. [26] Sîntem siguri de paternitatea majorității operelor ce aparțin literaturii moderne. Există însă multe opere semnate cu pseudonime sau scrise de anonimi, care uneori își dezvăluie secretul, deși acest secret poate să fie doar un simplu nume, neînsoțit de nici o informație biografică și astfel cu nimic mai edificator decît un pseudonim sau decît anonimatul.

La mulți autori se pune problema unui canon al operelor lor. În secolul al XVIII-lea s-a descoperit că mare parte din lucrările incluse în edițiile tipărite ale operelor lui Chaucer — (de pildă, *The Testament of Creseid (Testamentul Cresidei)* și *The Flower and the Leaf (Floarea și frunza)* — nu putea fi autentică. Chiar și astăzi problema canonului shakespearian este departe de a fi rezolvată. Se pare că aici pendulul a oscilat, ajungînd în prezent în poziția opusă celei din vremea cînd

August Wilhelm Schlegel susţinea cu stranie convingere că toate apocrifele ar fi autentice şi i-ar aparţine lui Shakespeare.[27] În trecutul apropiat, J. M. Robertson a fost cel mai înfocat partizan al „dezintegrării lui Shakespeare", adică al unei teorii care nu-i recunoaşte lui Shakespeare decît paternitatea cîtorva scene din piesele sale cele mai binecunoscute. Potrivit acestei păreri, pînă şi *Iuliu Cezar* şi *Neguţătorul din Veneţia* n-ar fi altceva decît un ghiveci de pasaje scrise de Marlowe, Greene, Peele, Kyd şi alţi cîţiva dramaturgi ai timpului.[28] Metoda lui Robertson constă mai ales în a urmări anumite mici clişee verbale, în a descoperi anumite discordanţe şi anumite paralelisme. Este o metodă extrem de nesigură şi arbitrară. Ea pare a se baza pe o premisă greşită şi reprezintă un cerc vicios : noi ştim care este opera lui Shakespeare pe temeiul unor mărturii contemporane (pe de o parte, includerea în ediţia *in-folio*, pe de alta, menţiunile făcute, pe numele lui, în registrul cărţilor noi ţinut de breasla librarilor etc.) ; Robertson însă, printr-o judecată estetică arbitrară, îi atribuie lui Shakespeare numai anumite pasaje de mare măiestrie şi refuză să-l considere autor al pasajelor care sînt sub nivelul stabilit de el sau care prezintă asemănări cu practica dramaturgilor contemporani. Nu vedem cîtuşi de puţin de ce Shakespeare n-ar fi putut scrie slab sau neglijent sau de ce n-ar fi putut să scrie în diferite stiluri imitîndu-şi contemporanii. Pe de altă parte, nu credem că poate fi susţinută fără nici o rezervă nici părerea mai veche potrivit căreia fiecare cuvînt din ediţia *in-folio* i-ar aparţine lui Shakespeare.

În legătură cu unele dintre aceste probleme nu se poate ajunge la nici o concluzie definitivă, deoarece, în anumite privinţe, drama elizabetană era o artă colectivă, în care colaborarea strînsă se practica în mod efectiv. Diferiţi autori erau adesea foarte greu de deosebit după stilul lor. S-ar fi putut întîmpla chiar ca autorii înşişi să nu fie în stare să-şi identifice contribuţiile respective. Uneori aceste colaborări ridică în faţa detectivului literar dificultăţi aproape de nebiruit.[29] Chiar şi în cazul lui Beaumont şi Fletcher, unde avem avantajul de a dispune de texte care-i aparţin în mod evident lui Fletcher, fiind scrise după moartea lui Beaumont, contribuţia fiecăruia nu este încă stabilită categoric ; şi problema este absolut inso-

lubilă în cazul piesei *The Revenger's Tragedy (Tragedia răzbunătorului)* care a fost atribuită pe rînd lui Webster, lui Tourneur, lui Middleton și lui Marston, individual sau în colaborare unii cu alții.[30]

Dificultăți similare se ivesc cînd se încearcă stabilirea paternității unei opere în cazurile în care, pe lîngă că lipsesc orice documente externe, datorită folosirii unei anumite maniere tradiționale și unui stil uniform, detectarea autorilor este extrem de anevoioasă. Exemple nenumărate ne sînt oferite de creația trubadurilor și de aceea a pamfletarilor din secolul al XVIII-lea (cine va stabili vreodată un canon al scrierilor lui Defoe ?[31]), fără să mai vorbim de colaborările anonime din publicațiile periodice. Totuși, în multe cazuri chiar și aici se poate obține un oarecare succes. Cercetarea arhivelor editurilor sau a dosarelor publicațiilor periodice poate scoate la iveală noi dovezi externe, iar studierea cu iscusință a legăturilor dintre articolele unor autori care obișnuiesc să se repete și să se citeze (ca, de pildă, Goldsmith) poate duce la concluzii cu un mare grad de certitudine.[32] Statisticianul G. Udny Yule a folosit metode matematice foarte complexe pentru a studia vocabularul anumitor scriitori, printre care Thomas à Kempis, în scopul stabilirii paternității comune a mai multor manuscrise.[33] Dacă sînt folosite cu răbdare, metodele stilistice pot furniza date care, deși nu absolut sigure, fac identificarea foarte probabilă. (c)

În istoria literaturii, problema autenticității anumitor falsuri și a anumitor fraude pioase a jucat un rol important și a dat un prețios impuls investigațiilor ulterioare. Astfel, de pildă, controversa pe marginea *Ossian*-ului lui Macpherson a stimulat studiul poeziei populare gaelice, controversa iscată în jurul lui Chatterton a dus la intensificarea studiului istoriei și literaturii medievale engleze, iar falsificarea unor piese și documente ale lui Shakespeare de către Ireland a dus la dezbateri asupra lui Shakespeare și asupra istoriei teatrului elizabetan.[34] Studiindu-l pe Chatterton, Thomas Warton, Thomas Tyrwhitt și Edmond Malone au produs argumente istorice și literare pentru a demonstra că poemele lui Rowley sînt plăsmuiri moderne. Două generații mai tîrziu, W. W. Skeat, care făcuse un studiu sistematic al gramaticii limbii engleze în

secolele al XIII-lea, al XIV-lea şi al XV-lea, a semnalat încălcări ale unor reguli gramaticale elementare care ar fi putut trăda falsul mult mai repede şi mai complet. Edmond Malone a demascat falsurile stîngace ale tînărului Ireland ; dar chiar şi el, ca şi Chatterton şi Ossian, a avut apărători de bună-credinţă (ca Chalmers, un om de mare erudiţie) care n-au fost lipsiţi de merite în istoria cercetărilor shakespeariene.

De asemenea simpla bănuială că ar fi un fals la mijloc i-a forţat pe cercetători să consolideze argumentele care pledau pentru datarea şi atribuirea tradiţională şi astfel să treacă de la acceptarea tradiţiei la argumente pozitive ; de exemplu, în cazul Hroswithei, călugăriţa germană din secolul al X-lea despre ale cărei piese a existat bănuiala că ar fi fost falsificate de umanistul german Conrad Celtes, din secolul al XV-lea, sau în cazul epopeii ruse *Cîntec despre oastea lui Igor*, de obicei atribuită secolului al XII-lea, dar despre care s-a susţinut chiar recent că ar fi un fals de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea.[35] În Boemia, problema falsificării a două manuscrise considerate medievale, *Zeléna hora (Muntele verde)* şi *Králové dvur (Curtea împărătească)*, a constituit o chestiune politică arzătoare în decada 1880—1889 ; iar reputaţia lui Thomas Masaryk, care mai tîrziu avea să devină preşedintele Cehoslovaciei, s-a făurit în bună parte în cursul acestor dispute şi controverse care, începute pe terenul lingvisticii, apoi s-au extins, ajungînd să simbolizeze lupta dintre adevărul ştiinţific şi autoiluzionarea romantică.[36]

Lămurirea unora dintre aceste probleme de autenticitate şi paternitate comportă aspecte foarte spinoase în ce priveşte probele ; şi se întîmplă să fie necesar să se facă apel la tot felul de cunoştinţe speciale, cum ar fi paleografia, bibliografia, lingvistica şi istoria. Dintre demascările mai recente, nici una n-a fost mai ingenioasă decît aceea care a dus la condamnarea lui T. J. Wise pentru falsificarea a vreo 86 pamflete din secolul al XIX-lea : investigaţiile, făcute de Carter şi Pollard[37], au inclus studiul filigranelor şi al tehnicilor tipografice, cum ar fi metodele de cerneluire, folosirea anumitor feluri de hîrtie şi garnituri de litere şi altele. (Implicaţiile literare directe ale multora dintre aceste probleme sînt însă reduse, deoarece

falsurile lui Wise, care n-a inventat niciodată vreun text, îl privesc mai degrabă pe colecționarul de cărți.)

Nu trebuie niciodată să se uite că stabilirea unei date diferite a scrierii unei opere nu elimină problema criticii propriu-zise. Poemele lui Chatterton nu sînt nici mai proaste, nici mai bune pentru motivul că au fost scrise în secolul al XVIII-lea, lucru care este adesea uitat de cei care, în indignarea lor morală, pedepsesc cu dispreț și uitare opera care s-a dovedit a fi o producție mai tîrzie.

Problemele discutate în acest capitol sînt, practic, singurele probleme de care se ocupă culegerile de metode și manualele existente, cum ar fi cele ale lui Morize, Rudler și Sanders [38] și sînt aproape singurele care se predau în mod sistematic în majoritatea universităților americane. Cu toate acestea, oricare ar fi importanța lor, trebuie să recunoaștem că aceste tipuri de studii nu fac decît să pregătească terenul în vederea analizării, interpretării și explicării cauzale a literaturii. Utilitatea lor depinde de modul în care sînt valorificate rezultatele obținute.

III. *Abordarea extrinsecă a studiului literaturii*

Introducere

Cele mai răspîndite și mai productive metode de studiere a literaturii se ocupă de cadrul ei, de mediul înconjurător, de cauzele ei externe. Aplicarea acestor metode extrinsece nu se limitează la cercetarea literaturii trecutului, ci se referă, de asemenea, la literatura actuală. De aceea, corect, termenul de „istorie literară" trebuie să fie rezervat pentru acele cercetări care se concentrează asupra modificărilor ce le suferă literatura în timp, fiind astfel cu precădere preocupate de istoria ei. Deși se poate ca studiul „extrinsec" să nu încerce decît să interpreteze literatura în lumina contextului ei social și a antecedentelor ei, în majoritatea cazurilor el devine o explicație „cauzală", care pretinde să justifice literatura, s-o explice și, în cele din urmă, s-o reducă la originile ei („sofismul genetic"). Nimeni nu poate tăgădui că înțelegerea literaturii a fost mult înlesnită datorită cunoașterii temeinice a condițiilor în care a fost creată ; valoarea exegetică a unui astfel de studiu este incontestabilă. Totuși e clar că studiul cauzal nu poate nicidecum să înlăture problemele pe care le ridică prezentarea, analiza și evaluarea unui subiect cum este opera de artă literară. Între cauză și efect nu există o relație proporțională : rezultatul concret al cauzelor extrinsece — opera literară — este întotdeauna imprevizibil.

Se poate susține că orice situație istorică, orice factori de mediu pot modela o operă literară. Dar adevăratele probleme se ivesc cînd evaluăm, comparăm și izolăm diferiții factori care, după părerea noastră, determină opera literară. Majoritatea cercetătorilor încearcă să desprindă o anumită serie de acțiuni și creații umane, atribuindu-le doar acestora o influență determinantă asupra operei literare. Astfel, un grup de cercetători consideră că literatura este în primul rînd produsul

unui creator individual, şi de aici trag concluzia că literatura ar trebui cercetată, în primul rînd, prin prisma biografiei şi psihologiei autorului. Un al doilea grup caută principalii factori determinanţi ai creaţiei literare în viaţa organizată a oamenilor — în condiţiile economice, sociale şi politice; un alt grup, înrudit cu cel de mai sus, caută explicaţia cauzală a literaturii în alte creaţii colective ale minţii omeneşti, cum ar fi istoria ideilor, a teologiei şi a celorlalte arte. În sfîrşit, există un grup de cercetători care caută să explice literatura în lumina *Zeitgeist*-ului, adică a unui anumit spirit care ar reprezenta chintesenţa epocii, adică a unei anumite atmosfere intelectuale, a unui anumit „climat" de opinie, a unei anumite forţe unitare extrase în mare parte din caracteristicile celorlalte arte.

Adepţii abordării extrinsece se deosebesc între ei prin rigiditatea mai mare sau mai mică cu care, în cercetările lor, folosesc metode cauzale deterministe şi prin întinderea meritelor ce le revendică pentru metoda lor. Cei mai determinişti sînt de obicei aceia care cred în cauzalitatea socială. Acest radicalism poate fi explicat prin adeziunea lor filozofică la pozitivism şi la ştiinţa secolului al XIX-lea; nu trebuie să uităm însă că şi adepţii idealişti ai explicării literaturii prin *Geistesgeschichte*, care din punct de vedere filozofic subscriu la hegelianism sau la alte forme ale gîndirii romantice, se situează pe poziţii extrem deterministe şi chiar fataliste.

Numeroşi cercetători care folosesc aceste metode revendică însă merite mult mai modeste. Ei nu caută să stabilească decît anumite legături între opera literară, pe de o parte, şi cadrul şi antecedentele ei, pe de altă parte, considerînd că cunoaşterea lor poate clarifica unele probleme, cu toate că importanţa precisă a acestor legături le poate scăpa în întregime. Aceşti cercetători mai modeşti sînt mai înţelepţi, deoarece este evident că explicaţia cauzală ca metodă de studiere a literaturii este departe de a avea valoarea care i se atribuie şi deoarece nu încape îndoială că ea nu va putea să rezolve niciodată problemele decisive ale analizei şi evaluării operei literare. Dintre diferitele metode bazate pe principiul cauzalităţii, pare preferabilă aceea care explică opera literară prin prisma ansamblului factorilor exteriori, deoarece, evident, este imposibil

să privim literatura drept efectul unei singure cauze. Fără a subscrie la concepțiile specifice ale teoriei germane despre *Geistesgeschichte*, sîntem de părere că, explicînd literatura ca un efect al tuturor factorilor laolaltă, se evită una dintre criticile cele mai importante ce se aduc celorlalte metode curente. În cele ce urmează vom încerca să cîntărim importanța acestor factori diferiți și să analizăm complexul de metode existente din punctul de vedere al pertinenței lor pentru un studiu care ar putea fi numit esențialmente literar sau „ergocentric".

7

Literatura şi biografia

Cel mai evident factor determinant al unei opere literare este creatorul ei, autorul ; şi de aceea explicarea operei literare prin personalitatea şi viaţa scriitorului este una dintre cele mai vechi şi mai împămîntenite metode de cercetare literară.

Biografia poate fi judecată în raport cu lumina pe care o aruncă asupra creaţiei literare propriu-zise ; dar putem, desigur, s-o susţinem şi s-o justificăm şi ca mijloc de a studia omul de geniu, dezvoltarea lui morală, intelectuală şi emoţională, ca mijloc care prezintă un interes intrinsec propriu ; şi, în sfîrşit, putem să privim biografia ca izvor de materiale pentru cercetarea sistematică a psihologiei scriitorului şi a procesului literar.

Între aceste trei puncte de vedere trebuie să se facă distincţii nete. Concepţiei noastre despre „ştiinţa literară" nu îi corespunde direct decît prima teză şi anume aceea potrivit căreia biografia explică şi elucidează produsul literar propriu-zis. Cel de al doilea punct de vedere, care preconizează interesul intrinsec al biografiei, mută centrul atenţiei asupra personalităţii umane. Cel de al treilea consideră biografia ca material pentru o ştiinţă sau viitoare ştiinţă, psihologia creaţiei artistice.

Biografia este un gen literar vechi. În primul rînd, ea aparţine — logic şi cronologic — istoriografiei. Din punct de vedere metodologic biografia nu face nici o distincţie între un om de stat, un general, un arhitect, un avocat şi o persoană care nu joacă nici un rol în viaţa publică. Şi părerea lui Coleridge că viaţa oricărui om, oricît de neînsemnat, prezintă interes, dacă este povestită veridic, pare destul de îndreptăţită. [1] În concepţia biografului, scriitorul nu este decît un om a cărui dezvoltare morală şi intelectuală, a cărui carieră externă şi

a cărui viață sufletească pot fi reconstituite și pot fi evaluate după anumite norme, de obicei împrumutate dintr-un sistem etic oarecare sau dintr-un cod al bunei purtări. Scrierile lui pot apărea ca simple fapte publicistice, ca întîmplări similare cu cele din viața oricărui om activ. Privite astfel, problemele ce stau în fața biografului sînt pur și simplu aceleași ca problemele ce stau înaintea istoricului. Lui îi revine sarcina să interpreteze documentele, scrisorile, relatările martorilor oculari, memoriile, declarațiile autobiografice de care dispune și să rezolve problemele de autenticitate a mărturiilor, de credibilitate a martorilor ș.a.m.d. Cînd trece la redactarea propriuzisă a biografiei, el se lovește de anumite probleme privind prezentarea cronologică și selecționarea materialului, precum și de probleme de discernămînt sau de sinceritate. Studiile destul de numeroase consacrate biografiei ca gen se ocupă de asemenea chestiuni, care nu sînt nicidecum specific literare [2].

În contextul nostru, deosebit de importante sînt două probleme de biografie literară. Este oare îndreptățit biograful să folosească în munca lui mărturia operelor literare ? Sînt într-adevăr utile și importante pentru înțelegerea operelor însele rezultatele biografiei literare ? De obicei se răspunde afirmativ la ambele întrebări. La prima întrebare răspund afirmativ practic toți biografii care sînt atrași în mod deosebit de poeți, întrucît poeții, pare-se, oferă un material bogat care poate fi utilizat la scrierea unei biografii, material care este foarte sărac sau lipsește cu desăvîrșire în cazul a numeroase personaje istorice cu mult mai influente. Dar este oare justificat acest optimism ?

Trebuie să deosebim două vîrste ale omenirii și respectiv, două soluții posibile. Pentru cea mai mare parte a literaturii timpurii nu avem de loc documente private care să poată fi folosite de către biograf. Avem doar o serie de documente oficiale, registre de născuți, certificate de căsătorie, dosarele tribunalelor și altele de acest fel și, afară de acestea, mărturia operelor. Putem, de exemplu, urmări, cu mare aproximație, peregrinările lui Shakespeare și știm cîte ceva despre situația lui financiară ; dar nu avem de la el absolut nimic, nici corespondență, nici jurnal, nici amintiri, ci doar cîteva anecdote de autenticitate îndoielnică. Eforturile considerabile depuse pentru

studierea vieții lui Shakespeare n-au dat decît prea puține rezultate care să prezinte interes din punct de vedere literar. Este vorba în cea mai mare parte de fapte de ordin cronologic și de fapte care ilustrează poziția socială și relațiile lui Shakespeare. De aceea, cei care au încercat să construiască o adevărată biografie a lui Shakespeare, a dezvoltării lui etice și sufletești, au ajuns fie la o simplă enumerare de fapte banale, atunci cînd au abordat problema în spirit științific, așa cum a încercat Caroline Spurgeon în studiul ei despre imaginile lui Shakespeare, fie — atunci cînd au folosit cu îndrăzneală piesele și sonetele — la elaborarea unor biografii romanțate ca acelea ale lui Georg Brandes sau Frank Harris.[3] Întreaga concepție care stă la baza acestor încercări (care au început, probabil, cu cîteva sugestii făcute de Hazlitt și Schlegel, dezvoltate apoi, destul de prudent, de Dowden) este absolut greșită. Nu se poate trage nici o concluzie valabilă în legătură cu biografia unui scriitor din anumite afirmații făcute în opere literare și în special din cele făcute în piese. Putem avea grave îndoieli chiar și în ceea ce privește justețea părerii curente potrivit căreia Shakespeare ar fi trecut printr-o perioadă de depresiune, în care ar fi scris tragediile și comediile lui amare, după care a ajuns la o oarecare seninătate în *Furtuna*. Nu este de loc evident că un scriitor trebuie să fie într-o dispoziție tragică pentru a scrie tragedii sau că nu scrie comedii decît cînd este mulțumit de viață. Nu avem pur și simplu nici o dovadă în privința suferințelor lui Shakespeare.[4] El nu poate fi făcut răspunzător pentru concepțiile despre viață ale lui Timon sau Macbeth, tot așa cum nu putem considera că ar fi împărtășit vederile lui Doll Tearsheet sau Iago. Nu avem nici un motiv să credem că Prospero vorbește în numele lui Shakespeare : autorilor nu li se pot atribui ideile, sentimentele, părerile, virtuțile și viciile eroilor lor. Și acest lucru este valabil nu numai pentru personajele dintr-o dramă sau dintr-un roman, ci și pentru *eu*-ul din poemul liric. Relația dintre viața particulară și operă nu este o simplă relație de la cauză la efect.

Adepții metodei biografice nu vor fi însă de acord cu aceste afirmații. Condițiile, vor spune ei, nu mai sînt aceleași ca pe vremea lui Shakespeare. Pentru mulți poeți datele biografice de care dispunem sînt abundente, deoarece poeții (ca

Milton, Pope, Goethe, Wordsworth sau Byron) au devenit conştienţi de personalitatea lor, şi-au dat seama că vor trăi în ochii posterităţii şi au lăsat numeroase texte autobiografice, şi, în acelaşi timp, au atras mult atenţia contemporanilor asupra lor. Studierea operei prin prisma biografiei autorului pare acum uşoară, deoarece putem pune faţă în faţă viaţa şi opera pentru a le confrunta. Într-adevăr, acest tip de studiu este chiar cerut şi pretins de poet, şi în special de poetul romantic, care scrie despre sine şi despre simţămintele lui cele mai intime sau chiar îşi poartă, ca Byron, „spectacolul inimii lui sîngerînde" de-a curmezişul întregii Europe. Aceşti poeţi vorbeau despre ei înşişi nu numai în corespondenţa lor particulară, în jurnalele lor intime şi în autobiografiile lor, dar chiar şi în cele mai solemne declaraţii publice. *The Prelude (Preludiul),* cunoscutul poem al lui Wordsworth, este, în mod mărturisit, o autobiografie. E greu să dai crezare absolută acestor declaraţii — care uneori nu se deosebesc de corespondenţa particulară nici în ceea ce priveşte conţinutul şi nici chiar în ceea ce priveşte tonul — fără a ajunge să interpretezi poezia prin prisma poetului, care el însuşi vedea în ea, potrivit binecunoscutei expresii a lui Goethe, „fragmente ale unei mari confesiuni".

Trebuie, desigur, să distingem două tipuri de poeţi, tipul obiectiv şi tipul subiectiv : cei care, precum Keats şi T. S. Eliot, accentuează „capacitatea negativă" a poetului, orientarea lui spre lumea exterioară ascunzîndu-şi personalitatea concretă ; şi tipul opus, care tinde să-şi etaleze personalitatea, doreşte să-şi facă autoportretul, să se mărturisească, să se exprime pe el însuşi.[5] De-a lungul unor îndelungate perioade ale istoriei întîlnim numai primul tip : opere în care elementul exprimării personale este foarte slab, cu toate că valoarea estetică poate fi mare. *Novella* italiană, romanele cavalereşti, sonetele Renaşterii, drama elizabetană, romanele naturaliste, cea mai mare parte a poeziei populare reprezintă tot atîtea exemple literare în favoarea acestei teze.

Dar chiar şi la poeţii de tip subiectiv, nu trebuie şi nu poate să fie negată deosebirea dintre o declaraţie cu caracter autobiografic şi folosirea aceleiaşi ca motiv într-o operă literară. Opera literară formează o unitate pe un plan cu totul diferit şi are cu realitatea raporturi de cu totul altă natură decît un

volum de memorii, un jurnal intim sau o scrisoare. Numai o pervertire a metodei biografice ar putea face ca documentele cele mai intime, și adesea cele mai neînsemnate, ale vieții unui autor să devină obiectivul principal al cercetării, iar ca poemele propriu-zise să fie interpretate în lumina acestor documente și clasate conform unei scări de valori absolut diferite sau chiar în contradicție cu cea stabilită de analiza critică a poeziilor. Astfel, Brandes subestimează *Macbeth* găsind că această piesă ar fi neinteresantă, deoarece este cea mai puțin legată de ceea ce el consideră a fi personalitatea lui Shakespeare ; iar H. Kingsmill face reproșuri similare epopeii *Sohrab and Rustum (Sohrab și Rustum)* de Matthew Arnold. [6]

Chiar și atunci cînd o operă literară conține elemente ce pot fi în mod sigur identificate ca biografice, în opera respectivă aceste elemente sînt rearanjate și transformate în așa fel încît își pierd întregul înțeles specific personal, devenind pur și simplu material uman concret, elemente integrante ale unei opere. În privința operei lui Stendhal, acest lucru a fost demonstrat în mod foarte convingător de Ramon Fernandez. G. W. Meyer a arătat cît de mult se deosebește *The Prelude*, poemul declarat autobiografic al lui Wordsworth, de viața reală a autorului în timpul procesului pe care poemul pretinde a-l descrie. [7]

Întreaga concepție potrivit căreia arta n-ar reprezenta decît autoexpresie, decît o transcriere a sentimentelor și experiențelor personale, este demonstrabil falsă. Chiar și atunci cînd există o strînsă legătură între opera literară și viața scriitorului, acest lucru nu înseamnă că opera literară n-ar fi decît o simplă copie a vieții. Metoda biografică scapă din vedere faptul că opera literară nu este doar întruchiparea unei anumite experiențe, ci totdeauna ultima operă dintr-o serie de opere asemănătoare ; ea este o dramă, un roman sau o poezie, în măsura în care aparține unui gen determinat de tradiția și convențiile literare. De fapt, cercetarea literaturii prin prisma biografiei autorilor prejudiciază înțelegerea corectă a procesului literar, deoarece ea nesocotește ordinea tradiției literare pentru a pune în locul ei ciclul vieții unui individ. Metoda biografică ignoră, de asemenea, fapte psihologice foarte simple. Opera literară

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"

întruchipează mai degrabă „visul" scriitorului decît viaţa lui reală, sau este o „mască", un „anti-eu", îndărătul cărora se ascunde personalitatea lui adevărată, sau reprezintă imaginea vieţii din care autorul vrea să evadeze. (a) Nu trebuie să uităm că artistul, privind viaţa în lumina artei lui, o poate „trăi" diferit : el îşi priveşte experienţa reală prin prisma folosirii ei ca material literar şi, de aceea, din momentul în care o trăieşte, aceasta e în parte gata modelată de tradiţiile şi prejudecăţile artistice pe care şi le-a însuşit. [8]

Se impune să tragem concluzia că interpretarea şi utilizarea pe plan biografic a operelor literare necesită, în fiecare caz în parte, o verificare şi o analiză minuţioasă, deoarece opera literară nu este un document pentru biografie. Nu se poate să nu ne îndoim serios de valoarea unei lucrări ca *Life of Traherne (Viaţa lui Traherne)* scrisă de Gladys I. Wade, care ia toate afirmaţiile cuprinse în poeziile lui drept adevăr biografic, literal, sau de valoarea numeroaselor cărţi consacrate vieţii surorilor Brontë care reproduc pur şi simplu pasaje întregi din *Jane Eyre* sau *Vilette*. Printre acestea există, de pildă una, *The Life and Eager Death of Emily Brontë (Viaţa şi dramatica moarte a lui Emily Brontë)* de Virginia Moore, care exprimă părerea că Emily trebuie să fi trăit pasiunile lui Heathcliff ; şi mai există altele care au susţinut că o femeie n-ar fi putut scrie *La răscruce de vînturi* şi că adevăratul autor al romanului trebuie să fi fost fratele lui Emily, Patrick. [9] Acesta este tipul de argument care i-a făcut pe unii să susţină că Shakespeare trebuie să fi vizitat Italia, să fi fost avocat, soldat, profesor, agricultor. Tuturor acestora Ellen Terry le-a dat un răspuns zdrobitor arătînd că, după aceleaşi criterii, Shakespeare trebuie să fi fost femeie.

Dar, se va spune, asemenea exemple de nerozie înfumurată nu tranşează problema personalităţii în literatură. Îi citim pe Dante sau pe Goethe sau pe Tolstoi şi ştim că îndărătul operei există o personalitate. Între operele aceluiaşi autor există incontestabile asemănări de fizionomie. Se poate pune însă întrebarea dacă n-ar fi mai bine să se facă o distincţie categorică între personalitatea concretă a autorului şi opera, care poate fi numită „personală" doar în sens metaforic. Operele lui Milton

sau Keats au însușiri pe care le-am putea numi „miltoniene" sau „keatsiene". Aceste însușiri pot fi determinate pe baza operelor înseși, în timp ce din date pur biografice s-ar putea prea bine ca ele să nu reiasă de loc. Știm ce este „vergilian" sau „shakespearean" fără a avea cunoștințe într-adevăr clare despre biografia celor doi mari poeți.

Totuși există puncte de legătură, paralelisme, asemănări indirecte, oglinzi care răstoarnă imaginea. Opera poetului poate reprezenta o mască, o convenționalizare dramatizată, dar ea este adesea o convenționalizare a propriilor sale experiențe, a propriei lui vieți. Folosit cu simțul acestor deosebiri, studiul biografic este util. În primul rînd el are, fără îndoială, valoare exegetică : el poate explica numeroase aluzii sau chiar cuvinte din opera scriitorului. Cadrul biografic ne va ajuta de asemenea să studiem cele mai evidente dintre problemele de strictă evoluție din istoria literaturii — dezvoltarea, maturizarea și declinul posibil al artei unui scriitor. Biografia furnizează de asemenea materialele necesare lămuririi altor probleme care interesează istoria literară, cum ar fi lecturile poetului, relațiile sale personale cu oameni de litere, călătoriile lui, peisajele și orașele pe care le-a văzut și în care a trăit ; probleme care pot arunca lumină asupra mediului în care a trăit poetul, asupra influențelor care l-au format, asupra materialelor din care s-a inspirat. ([b])

Totuși, oricît de mare ar fi importanța biografiei în aceste privințe, este primejdios să i se atribuie vreo valoare concretă din punct de vedere *critic*. Nici o mărturie de ordin biografic nu poate schimba sau influența evaluarea critică. Criteriul, atît de frecvent invocat, al „sincerității" este cu totul fals ori de cîte ori literatura este judecată în funcție de fidelitatea ei față de adevărul biografic, de gradul în care reflectă experiența sau sentimentele autorului, așa cum sînt atestate de probele externe. Nu există nici o legătură între „sinceritate" și valoare artistică. Volumele de poezie de dragoste fierbinte comise de adolescenți și versurile religioase atît de anoste (în ciuda fer-

voarei lor) care umplu rafturile bibliotecilor dovedesc cu prisosinţă acest lucru. Poezia lui Byron *Fare Thee Well... (Rămîi cu bine...)* nu este cu nimic mai bună sau mai proastă pentru că dramatizează relaţiile reale dintre poet şi soţia lui, şi nu este nicidecum „păcat", aşa cum crede Paul Elmer More, că manuscrisul nu păstrează urmele lacrimilor care, după cum afirmă Thomas Moore în ale sale *Memoranda*, au căzut pe el. [10] Poezia există ; lacrimile — vărsate sau nu — şi emoţiile personale s-au dus şi nu pot fi reconstituite, şi nici nu este nevoie să fie.

8

Literatura și psihologia

Prin „psihologia literaturii" putem înțelege studiul psihologic al scriitorului, ca tip și ca individ, studiul procesului de creație, studiul tipurilor și legilor psihologice care se întîlnesc în operele literare, sau, în sfîrșit, efectele literaturii asupra cititorilor (psihologia publicului). Cea de-a patra accepțiune o vom analiza în capitolul „Literatura și societatea"; celelalte trei le vom discuta aici, pe rînd. Cea de a treia este probabil singura care ține, în sensul cel mai strict, de domeniul cercetării literare. Primele două sînt subdiviziuni ale psihologiei artei. Deși, uneori, pot servi drept punct de pornire pentru atrăgătoare abordări pedagogice ale studiului literaturii, se impune să dezaprobăm orice încercare de evaluare a operelor literare în funcție de originile lor (sofismul genetic).

Natura geniului literar a constituit întotdeauna obiect de speculații, geniul fiind considerat, încă de către greci, drept o stare înrudită cu „nebunia" (înțeleasă ca întreaga gamă a stărilor anormale de la nevroză la psihoză). Poetul este un „posedat": el nu seamănă cu ceilalți oameni, fiind mai puțin și, în același timp, mai mult decît ei; iar inconștientul din care vorbește el este intuit a fi în același timp ceva subrațional și suprarațional.

Altă concepție veche, care continuă să stăruie, consideră că „darul" poetului este un fel de compensație: lui Demodoc (în *Odiseea*) Muza i-a luat lumina ochilor, dar „i-a dat dulcele dar al cîntecului", tot așa cum orbului Tiresias i-a dat viziune profetică. Infirmitățile și talentul nu sînt însă, întotdeauna, atît de direct corelative; iar boala sau diformitatea pot să nu fie fizice, ci psihice sau sociale. Pope era cocoșat și pitic; Byron avea un picior schilod; Proust era un neurotic suferind de astm, cu ascendenți evrei; Keats era neobișnuit de scund;

Thomas Wolfe, neobișnuit de înalt. Partea slabă a acestei teorii constă tocmai în simplitatea ei. La urma urmelor, orice succes poate fi atribuit unei dorințe de a compensa ceva, pentru că orice om are scăderi care îi pot servi ca imbold. Îndoielnică, desigur, este și părerea larg răspîndită potrivit căreia nevroza — și „compensația" — îi deosebește pe artiști de oamenii de știință și de alți „contemplativi" : de fapt, deosebirea evidentă constă în aceea că adesea scriitorii prezintă propriile lor cazuri, transformîndu-și bolile în material tematic. [1]

Întrebările fundamentale sînt următoarele : Dacă scriitorul este un neurotic, nevroza este aceea care îi furnizează temele operei sau constituie numai motivarea acesteia ? Dacă nevroza nu face decît să-i motiveze opera, atunci scriitorul nu se cade să fie deosebit de ceilalți contemplativi. Cea de-a doua întrebare este : Dacă scriitorul se dovedește un neurotic prin temele lui (așa cum în mod sigur se dovedește Kafka), cum se explică faptul că opera lui este inteligibilă pentru cititori ? Scriitorul pesemne că face mult mai mult decît să consemneze istoricul unui caz clinic. El se ocupă probabil, fie de un arhetip (așa cum face Dostoievski în *Frații Karamazov),* fie de un tip de „personalitate neurotică" foarte răspîndit în vremurile noastre.

Concepția lui Freud despre scriitor nu este absolut consecventă. Ca mulți dintre colegii lui europeni, în special Jung și Rank, Freud a fost un om cu o bogată cultură generală, nutrind respectul austriacului instruit pentru clasici și pentru literatura germană clasică. În literatură el a găsit numeroase intuiții care anticipau și confirmau propriile lui teorii — în *Frații Karamazov* de Dostoievski, în *Hamlet,* în *Nepotul lui Rameau* de Diderot, în opera lui Goethe. Dar, pe de altă parte, Freud considera că scriitorul este un neurotic incurabil care, prin creația lui, evită o prăbușire, dar în același timp se sustrage unei adevărate vindecări.

> *Artistul* (spune Freud) *este la început un om care se îndepărtează de realitate pentru că nu se poate împăca cu faptul că i se cere să renunțe la satisfacerea instinctelor și care atunci, în fantezia lui, dă frîu liber dorințelor sale erotice și ambițiilor sale exacerbate. Dar din această lume a fanteziei el găsește o cale de*

întoarcere la realitate ; cu talentul lui deosebit, el creează o nouă realitate în care introduce fanteziile sale, cărora oamenii le recunosc o justificare considerîndu-le drept reflectări valabile ale vieții reale. Și, pe această cale, fără să urmeze drumul ocolit al efectuării unor modificări reale în lumea exterioară, el devine cu adevărat eroul, regele, creatorul sau favoritul care ar fi dorit să ajungă.

Cu alte cuvinte, poetul este un visător cu ochii deschiși, ale cărui visări sînt socialmente validate. În loc să-și schimbe caracterul, el își eternizează și-și publică fanteziile. [2]

S-ar părea că această interpretare se aplică atît filozofilor și oamenilor de știință cît și artiștilor operînd astfel un fel de „reducere" pozitivistă a activității contemplative la a observa și a caracteriza care țin locul acțiunii. Ea nesocotește efectele indirecte sau oblice ale operei contemplative, „modificările în lumea exterioară" produse de cititorii romancierilor și filozofilor. De asemenea, această interpretare nu recunoaște, că însăși creația este un mod de activitate în lumea exterioară ; că, în timp ce acela care visează cu ochii deschiși se mulțumește să viseze că-și va scrie visurile, cel care scrie efectiv este angajat într-un act de exteriorizare și de adaptare la condițiile sociale. ([a])

Majoritatea scriitorilor au refuzat să subscrie la freudismul ortodox sau să ducă pînă la capăt — cei care au început — tratamentul psihanalitic. Cei mai mulți n-au dorit să fie „vindecați" sau „adaptați", gîndindu-se că o dată adaptați fie că vor înceta să scrie, fie că adaptarea ce li se propunea însemna o adaptare la o normalitate sau la un mediu social pe care ei le respingeau ca filistine sau burgheze. Astfel, Auden a afirmat că artiștii ar trebui să fie cît mai neurotici cu putință ; și mulți au fost de acord cu freudiștii revizioniști, ca Horney, Fromm și Kardiner, care susțineau că și concepțiile lui Freud despre nevroză și normalitate, care își au originea în lumea vieneză de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, se cuvin corectate prin Marx și prin antropologi. [3]

Teoria artei ca nevroză ne obligă să ne întrebăm în ce măsură autorul crede în creația imaginației sale. Se aseamănă

oare romancierul nu numai cu copilul romantic care „spune povești" — adică prelucrează propria sa experiență pînă ajunge la o versiune care îi este pe plac și care-l pune într-o lumină favorabilă — dar și cu omul care suferă de halucinații, confundînd lumea realității cu lumea ireală a speranțelor și temerilor lui? Unii romancieri (de pildă, Dickens) au declarat că își văd și își aud perfect personajele și că la un moment dat personajele iau în mîna lor firul povestirii, ducînd-o spre un deznodămînt diferit de cel conceput inițial de romancier. Nici unul dintre exemplele citate de psihologi nu par să susțină teza că ar fi vorba de halucinații; s-ar putea totuși ca unii romancieri să posede capacitatea, frecventă la copii, dar rară mai tîrziu, de a avea imagini eidetice (care nu sînt nici post-imagini, nici imagini ale memoriei, fiind totuși de natură perceptuală, senzorială). După părerea lui Erich Jaensch, această capacitate este simptomatică pentru modul special în care artistul integrează perceptualul și conceptualul. El păstrează și dezvoltă o trăsătură arhaică a rasei: el își simte și chiar își *vede* gîndurile. [4]

O altă trăsătură atribuită uneori scriitorului — și mai ales poetului — este sinestezia sau asocierea percepțiilor senzoriale provenite de la două sau mai multe simțuri, mai ales de la simțul auzului și de la cel al văzului *(audition colorée:* sunetul trompetei, de exemplu, este roșu-aprins). Ca trăsătură psihologică, ea se pare că este, ca și daltonismul, o rămășiță a unui sensorium mai vechi, comparativ nediferențiat. Mult mai frecvent, sinestezia reprezintă însă o tehnică literară, o formă de transpunere metaforică, o expresie stilizată a unei atitudini metafizic-estetice față de viață. Istoric, această atitudine și acest stil sînt caracteristice pentru perioada barocului și pentru romantism, fiind repudiate de perioadele raționaliste care urmăresc mai degrabă viziuni „clare și precise" decît „corespondențe", analogii și unificări. [5]

Încă în prima lui scriere critică, T. S. Eliot a preconizat o concepție complexă despre poet, potrivit căreia poetul ar recapitula — sau, mai bine zis, ar păstra intacte — diversele stadii din istoria rasei, ar ține legătura cu propria lui copilărie și cu aceea a rasei, privind, în același timp, departe în viitor: „Artistul, scria Eliot în 1918, este mai primitiv și

totodată mai civilizat decît contemporanii lui..." În 1932, el reiterează această concepție, vorbind mai ales despre „imaginația auditivă", dar și despre imaginile vizuale ale poetului și mai ales despre imaginile frecvent folosite, care „ar putea avea o valoare simbolică, pe care n-o cunoaștem însă, pentru că au ajuns să reprezinte sentimente prea adînci spre a fi scrutate". Eliot citează și se arată de acord cu studiile lui Cailliet și Bédé referitoare la legătura dintre mișcarea simbolistă și sufletul primitiv, și conchide : „mentalitatea prelogică persistă la omul civilizat, dar apare numai la poet sau prin poet". [6]

În pasajele de mai sus nu este greu să identificăm influența lui Carl Jung și reafirmarea tezei acestuia, că dedesubtul „inconștientului" individual — care reprezintă rămășița blocată a trecutului nostru și mai ales a copilăriei și a primei copilării — se află „inconștientul colectiv" — amintirea blocată a trecutului rasei noastre și chiar a stării ei preumane.

Jung a stabilit o tipologie psihologică analitică, conform căreia cele patru tipuri bazate respectiv pe precumpănirea gîndirii, a sentimentului, a intuiției și a senzației se subîmpart în „extravertite" și „introvertite". El nu introduce — cum s-ar fi putut presupune — toți scriitorii în categoria introvertiților intuitivi sau în categoria mai generală a introvertiților. Luînd încă o măsură de precauție împotriva simplificării, Jung observă că în vreme ce unii scriitori își revelează tipul, în creația lor, alții își revelează antitipul, complementul. [7]

Homo scriptor, trebuie s-o recunoaștem, nu reprezintă un tip unic. Dacă ne imaginăm un amestec romantic format din Coleridge, Shelley, Baudelaire și Poe, se cuvine să ne amintim imediat și de Racine, de Milton și de Goethe, sau de Jane Austen și de Anthony Trollope. Am putea încerca să facem o deosebire între poeții lirici și poeții romantici, de o parte, și, de altă parte, poeții dramatici și epici și romancierii, care, într-o măsură, le sînt echivalenți. Unul dintre tipologii germani, Kretschmer, separă poeții (care sînt leptosomi și predispuși la schizofrenie) de romancieri (care sînt picnici din punctul de vedere al structurii fizice și maniaci-depresivi sau „ciclozi" din punct de vedere temperamental). Există fără îndoială o pereche tipologică alcătuită din „posedați", adică din

poeții care lucrează automat sau sub presiunea propriilor lor obsesii și viziuni profetice și din „creatorii" adică din scriitorii care sînt în primul rînd niște meșteșugari instruiți, pricepuți, conștienți. Această distincție pare, în parte, istorică : „posedații", spunem noi, sînt poeții primitivi, *șamanii ;* apoi romanticii, expresioniștii, suprarealiștii. Poeții profesioniști, instruiți în școlile de barzi din Irlanda și Islanda, poeții Renașterii și neoclasicismului sînt „creatori". Dar, firește, nu trebuie să considerăm că aceste tipuri se exclud reciproc, ci doar că ele sînt opuse ; iar în cazul marilor scriitori — ca Milton, Poe, James și Eliot, precum și ca Shakespeare și Dostoievski — trebuie să concepem scriitorul ca fiind și „creator" și „posedat" în același timp, el îmbinînd viziunea obsesivă a vieții cu preocuparea lucidă, meticuloasă pentru prezentarea acestei viziuni. [8]

Poate cea mai influentă dintre antitezele moderne este cea stabilită de Nietzsche în *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* — 1872 *(Nașterea tragediei din spiritul muzicii),* cea dintre Apolo și Dionysos, cei doi zei ai artei la greci și cele două arte și procese artistice pe care le reprezintă : arta sculpturii și arta muzicii ; starea psihologică a visului și cea a beției extatice. Acestea corespund aproximativ clasicului „creator" și romanticului „posedat" (sau *poeta vates).*

Deși nu subliniază acest lucru, psihologul francez Ribot îi datorează probabil lui Nietzsche baza propriei lui împărțiri a artiștilor literari în funcție de cele două tipuri principale de imaginație. Primul, tipul „plastic", îl caracterizează pe scriitorul cu deosebită acuitate a percepțiilor vizuale, care este incitat în primul rînd de observarea lumii înconjurătoare, în timp ce al doilea, tipul „difluent" (auditiv și simbolic), este cel al poetului simbolist sau al scriitorului de povestiri romantice (Tieck, Hoffmann, Poe) care pleacă de la propriile lui emoții și sentimente, proiectîndu-le prin ritmuri și imagini unificate de forța *Stimmung*-ului său. Este clar că Eliot pleacă de la Ribot cînd deosebește „imaginația vizuală" a lui Dante de „imaginația auditivă" a lui Milton.

Mai putem da încă un exemplu, cel al lui L. Rusu, un cercetător român contemporan, care deosebește trei tipuri fundamentale de artiști : „tipul simpatic" (care, în actul creației, este vesel, spontan, ca o pasăre), „tipul demoniac anarhic"

și „tipul demoniac echilibrat". Exemplele nu sînt întotdeauna fericite ; dar teoria tezei și antitezei reprezentate de tipurile „simpatic" și „anarhic" și a sintezei lor într-un tip superior în care lupta cu demonul s-a terminat victorios, stabilindu-se un echilibru de forțe, este sugestivă. Ca exemplu al tipului superior, măreț, Rusu îl dă pe Goethe : dar va trebui să adăugăm aici toate marile noastre nume — Dante, Shakespeare, Balzac, Dickens, Tolstoi și Dostoievski.[9] ([b])

Prin „proces de creație" trebuie să înțelegem întregul șir de operații legate de elaborarea unei opere literare, de la originile ei în subconștientul autorului pînă la ultimele revizuiri care, la unii scriitori, reprezintă partea cea mai autentic creatoare din întregul proces.

Se cade să se facă o distincție între trăirile unui poet și compunerea unei poezii, între impresie și expresie. Croce, care le-a redus pe amîndouă la intuiție estetică, n-a obținut asentimentul scriitorilor și criticilor ; de fapt, o sistematizare oarecum opusă a fost susținută în mod plauzibil de C. S. Lewis. Dar nici încercarea de a cristaliza acest dualism în noțiunile pereche de *Erlebnis* și de *Dichtung*, așa cum face Dilthey, nu ne satisface. Pictorul vede ca pictor ; pictura este clarificarea și desăvîrșirea viziunii sale. Poetul este un creator de poezii ; dar materia poeziilor lui este întreaga lui viață perceptivă. La artist, în orice mediu, fiecare impresie este modelată de arta lui ; el nu acumulează experiențe fruste.[10]

În gîndirea clasică, „inspirația", numele tradițional al factorului inconștient din creație, este asociată cu muzele, fiicele memoriei, iar în gîndirea creștină cu Sfîntul Duh. Prin definiție, starea de inspirație a unui șaman, profet sau poet se deosebește de starea lui obișnuită. În societățile primitive șamanul poate să intre în transă cu bună știință sau poate în mod involuntar să se trezească „posedat" de un spirit superior ancestral sau totemic. ([c]) În vremurile noastre, inspirației i se atribuie însușirea esențială de a fi subită (ca și conversiunea) și impersonală : opera pare scrisă *prin intermediul* cuiva.[11]

Oare inspirația nu poate fi provocată ? Există, desigur, deprinderi de creație, precum și stimulenți și ritualuri. Alcoolul, opiul și alte droguri adorm conștiința, „cenzorul" supercritic, și descătușează activitatea subconștientului. Coleridge și De

Quincey au făcut afirmații și mai categorice — anume că opiul deschide o întreagă lume de noi experiențe care pot fi tratate pe plan literar ; dar în lumina cercetărilor clinice moderne reiese că elementele neobișnuite din opera unor astfel de poeți sînt generate de psihicul lor neurotic și nu de efectul specific al drogului. Elisabeth Schneider a arătat că,

> *de fapt, cu excepția complexității lor, „visurile literare ale unui mîncător de opiu"* [scrise de De Quincey] *care au avut o atît de mare înrîurire asupra literaturii ulterioare, nu se deosebesc decît foarte puțin de o însemnare inserată în jurnalul lui în 1803, înainte de a fi început să consume opiu...* [12]

Așa cum poeților-profeți ai comunităților primitive li se împărtășesc diferite metode de a ajunge în stări care duc la „posedare" și așa cum disciplinele spirituale ale Orientului recomandă preoților să folosească pentru rugăciune locuri și ore precise și „exclamații" speciale sau *mantras*, tot așa scriitorii lumii moderne își însușesc, sau cred că-și însușesc ritualuri, pentru a provoca o stare propice creației. Schiller păstra mere putrede în biroul la care lucra ; Balzac scria îmbrăcat în straie de călugăr. Numeroși scriitori gîndesc culcați la „orizontală" și chiar scriu în pat — scriitori foarte diferiți, cum ar fi Proust și Mark Twain. Unii au nevoie de liniște și singurătate ; dar alții preferă să scrie în mijlocul familiei sau în societate, în atmosfera unei cafenele. Există exemple, care atrag atenția prin senzaționalul lor, de autori care lucrează noaptea și dorm ziua. Această devoțiune față de noapte (timp al contemplației, al visului, al subconștientului) este poate principala tradiție romantică ; dar trebuie să ne amintim că există și o tradiție romantică rivală, cea a lui Wordsworth, care exaltă zorii zilei (prospețimea copilăriei). Unii autori declară că pot scrie numai în anumite anotimpuri, așa cum a fost cazul lui Milton care susținea că geniul lui poetic n-a funcționat niciodată bine decît de la echinocțiul de toamnă la cel de primăvară. Samuel Johnson, căruia îi repugnau toate aceste teorii, susținea că un om poate scrie oricînd dacă se apucă de lucru cu tenacitate și mărturisea că el însuși a scris silit fiind de necesitățile economice. Dar putem presupune că aceste ritualuri aparent

capricioase au în comun faptul că, prin asociație și obișnuință, ele înlesnesc producția sistematică. [13]

Au oare instrumentele cu care se scrie vreun efect demonstrabil asupra stilului literar ? Are vreo importanță faptul că autorul scrie o primă versiune cu toc și cerneală sau faptul că se apucă să compună direct la mașina de scris ? Hemingway era de părere că mașina de scris „solidifică propozițiile înainte de a fi gata pentru tipar", îngreunînd astfel revizia ca parte integrantă a scrisului ; alții presupun că mașina a dus la un stil prea fluent sau jurnalistic. Dar în legătură cu aceasta nu s-a făcut nici o investigație practică. Cît despre dictare, ea a fost folosită de autori de calități și formații foarte diferite. Milton a dictat unui secretar versuri din *Paradisul pierdut* gata compuse în capul lui. Mai interesante sînt însă exemplul lui Scott și ale lui Goethe și Henry James care, la bătrînețe, au dictat opere a căror structură era concepută dinainte, dar a căror haină verbală era improvizată. În cazul lui James, cel puțin, pare posibilă stabilirea unei legături cauzale între dictare și „stilul perioadei tîrzii", care, în felul lui complex și elocvent, este oral și chiar familiar. [14]

Despre procesul de creație însuși nu s-au spus multe lucruri care să aibă gradul de generalizare necesar teoriei literare. Avem descrieri ale metodelor particulare folosite de anumiți autori ; dar aceștia nu sînt, firește, decît scriitori din perioade relativ recente și scriitori înclinați să gîndească și să scrie în spirit analitic despre arta lor (cum ar fi, de pildă, Goethe și Schiller, Flaubert, Henry James, T. S. Eliot și Paul Valéry) ; și avem apoi generalizările făcute de la mare distanță de psihologi în legătură cu probleme cum ar fi originalitatea, invenția, imaginația, generalizări prin care stabilesc numitorul comun al creației științifice, filozofice și estetice.

Orice analiză modernă a procesului de creație trebuie să se ocupe în primul rînd de importanța rolului pe care-l joacă în acest proces subconștientul și conștientul. Ar fi lesne să punem față în față diferitele perioade literare : să facem distincție între perioadele romantice și expresioniste, care preamăresc inconștientul și perioadele clasice și realiste, care pun accentul pe inteligență, revizie, comunicare. Dar o asemenea

distincţie ar putea lesne să ducă la exagerări : de fapt, teoriile critice ale clasicismului şi cele ale romantismului diferă mult mai mult decît diferă practica creaţiei a celor mai străluciţi exponenţi ai acestor curente.

Scriitorii cei mai înclinaţi să vorbească despre arta lor preferă, firește, să discute metodele conştiente şi tehnicile, pentru care ar putea revendica un merit, decît să se ocupe de „datul" lor, experienţa fortuită care constituie substanţa, sau oglinda, sau prisma lor. Este uşor de înţeles de ce artişti conştienţi vorbesc ca şi cum arta lor ar fi impersonală, ca şi cum ei nu şi-ar alege temele decît fie sub presiunea editorului, fie ca o problemă estetică lipsită de interes practic. Cel mai vestit document privind această problemă, *Philosophy of Composition (Filozofia compoziţiei)* a lui E. A. Poe, pretinde să explice strategia metodologică şi axiomele estetice iniţiale pe baza cărora a fost construit *Corbul*. Pentru a-şi apăra vanitatea împotriva unor eventuale acuzaţii că povestirile lui de groază ar fi imitaţii literare, Poe a afirmat că ororile descrise în acestea proveneau nu din literatura germană, ci din străfundurile sufletului ; n-a vrut să recunoască însă că ar fi fost luate din propriul lui suflet, şi de aceea a pretins că ar fi un expert literar, meşter în manipularea sufletelor altora. La Poe este extraordinar de categorică demarcaţia între subconştientul autorului, care furnizează temele obsedante de delir, tortură şi moarte, şi conştientul lui, care le dezvoltă literar. [15]

Dacă am fi în situaţia de a institui teste pentru descoperirea talentului literar, acestea ar urma să fie, fără îndoială, de două tipuri : primul tip de teste, destinat poeţilor în sensul modern al cuvîntului, s-ar referi la cuvinte şi combinarea lor. la imagini şi metafore, la legături semantice şi fonetice (adică la rime, la asonanţe, la aliteraţii) ; cel de al doilea, destinat scriitorilor de proză narativă (romancieri şi dramaturgi), s-ar referi la probleme de caracterizare şi de structură a intrigii.

Scriitorul este un specialist în materie de asocieri („spirit"), disocieri („judecată"), şi recombinări (construind un nou întreg din elemente trăite în mod separat). El foloseşte cuvintele drept material. În copilărie, se întîmplă ca el să colecţioneze cuvinte aşa cum alţi copii colecţionează păpuşi, timbre sau animale. Pentru poet, cuvîntul nu este în primul rînd un

„semn", un jeton transparent, ci un „simbol", avînd valoare atît în sine cît și prin ceea ce reprezintă ; el poate fi chiar un „obiect" sau un „lucru" la care ține pentru sonoritatea sau aspectul lui. Unii romancieri pot folosi cuvintele ca semne (Walter Scott, Fenimore Cooper, Theodore Dreiser), în care caz ei pot fi citiți cu folos, traduși într-o altă limbă sau pot fi apreciați pentru structura povestirii ; poeții însă, în mod normal, folosesc cuvintele „simbolic" [16].

Aplicată la poet, tradiționala noțiune a „asociației de idei" este nepotrivită. Dincolo de legătura prin asociere a unui cuvînt cu altul (deosebit de accentuată la unii poeți), are loc o asociere a obiectelor la care se referă „ideile" noastre. Principalele categorii ale unor asemenea asocieri sînt contiguitatea în timp și spațiu și asemănarea sau contrastul. Romancierul asociază mai ales pe bază de contiguitate ; poetul, pe bază de asemănare (pe care o putem identifica cu metafora) ; dar această distincție nu se cade să fie împinsă prea departe — mai ales în literatura recentă.

În *The Road to Xanadu (Drumul spre Xanadu)*, J. L. Lowes reconstituie, cu perspicacitatea unui strălucit detectiv, procesul de asociere prin care Coleridge, care avea lecturi atît de vaste și atît de bizare, trece de la un citat la altul, sau de la o aluzie la alta. În ce privește însă teoria, Lowes se declară prea repede mulțumit, deoarece cîțiva termeni pur figurativi îi ajung pentru a caracteriza procesul de creație. El vorbește despre „atomi pescuiți" sau (folosind formula lui Henry James) despre faptul că imaginile și ideile se cufundă pentru o vreme „în puțul adînc al cerebralizării inconștiente", pentru ca apoi să iasă după ce au suferit (folosind un citat favorit al erudiților) o „metamorfoză". Cînd lecturile necunoscute ale lui Coleridge reapar, uneori ne lasă impresia unui obiect de „marchetărie" sau a unui „mozaic", alteori avem impresia că ne găsim în fața unui „miracol". Lowes recunoaște formal că

> *la zenitul forței ei, energia creatoare este atît conștientă cît și inconștientă... controlînd în mod conștient pletora de imagini care au suferit o metamorfoză subconștientă în rezervor („puțul" inconștientului) ;*

dar nu-l interesează și nu încearcă să definească elementul într-adevăr deliberat și constructiv din procesul de creație. [17]

Cînd e vorba de un scriitor narativ, ne gîndim la faptul că acesta creează caractere și „inventează" povestiri. Nu încape îndoială că, de la romantism încoace, ambele aspecte au fost concepute prea simplist, personajele și intriga fiind considerate fie drept originale, fie drept copii ale vieții reale (o concepție aplicată și literaturii trecutului), fie drept plagiate. Totuși, chiar și la cei mai „originali" romancieri, ca Dickens, de pildă, tipurile de caracter și procedeele narative sînt în cea mai mare parte tradiționale, fiind preluate din inventarul literar profesional, consacrat. [18]

Se poate presupune că în crearea personajelor, autorul combină, în dozaje diferite, tipuri literare moștenite, persoane concrete pe care le-a observat și spiritul său. Am putea spune că scriitorul realist observă comportamentul oamenilor sau „empatizează", în timp ce scriitorul romantic „se proiectează" : totuși trebuie să ne îndoim că simpla observație este suficientă pentru caracterizarea veridică. Faust, Mefisto, Werther și Wilhelm Meister sînt cu toții, cum spune un psiholog, „proiectările în literatură ale diferitelor aspecte ale firii lui Goethe". Toate ipostazele virtuale ale romancierului, inclusiv cele considerate negative, sînt *personae* [personaje] virtuale. „Predispozițiile unui om sînt caracterul altui om." Cei patru frați Karamazov ai lui Dostoievski reprezintă fiecare unele aspecte ale lui Dostoievski. Aceasta nu trebuie să ne facă să presupunem că, în crearea eroinelor sale, romancierul este, în mod inevitabil, limitat la observație. „*Madame Bovary, c'est moi*", spune Flaubert. Numai ipostazele recunoscute de autor ca virtuale pot deveni „personaje vii", nu „plate", ci „rotunde". [19]

Ce relație există între aceste „personaje vii" și personalitatea reală a romancierului ? S-ar părea că cu cît sînt mai numeroase și mai deosebite personajele lui cu atît este mai imprecisă propria lui „personalitate". Shakespeare dispare în piesele lui ; nici în piese, nici în anecdote nu găsim un caracter bine definit și individualizat comparabil cu cel al lui Ben

Jonson. Caracteristica poetului, a scris o dată Keats, este că nu are identitate :

> *el este totul și nimic... El creează un Iago cu aceeași desfătare cu care creează o Imogen... Poetul este ființa cea mai nepoetică din cîte există, deoarece nu are Identitate — el este în permanență preocupat să însufleţească alte făpturi și să le dea conținut.* [20]

Toate aceste teorii pe care le-am discutat se referă de fapt la psihologia scriitorului. Procesele creației constituie obiectul legitim al curiozității investigatoare a psihologilor. Ei pot clasifica poetul după tipul fiziologic și psihologic ; îi pot descrie bolile psihice, îi pot explora chiar și subconștientul. Datele de care se folosește psihologul pot proveni din documente neliterare sau pot fi luate din operele scriitorului. În al doilea caz, ele se cuvin verificate cu ajutorul unor probe bazate pe documente și interpretate cu grijă.

Poate oare psihologia, la rîndul ei, să fie folosită pentru interpretarea și evaluarea operelor literare ? Evident, psihologia poate ușura înțelegerea procesului de creație. După cum am văzut, s-a acordat atenție diferitelor metode de elaborare, precum și deprinderilor în legătură cu revizuirea și rescrierea. S-a studiat geneza operelor : stadiile inițiale, ciornele, variantele la care s-a renunțat. Totuși, importanța pentru critică a multora dintre aceste informații, în special a numeroaselor anecdote despre deprinderile scriitorilor, a fost în mod sigur exagerată. Studiul revizuirilor, modificărilor etc. poate fi mai folositor din punct de vedere literar, deoarece, bine pus în valoare, ne poate ajuta să percepem critic într-o operă literară unele fisuri, inconsecvențe, reveniri, denaturări. Analizînd modul în care și-a compus Proust romanul lui ciclic, Feuillerat aruncă lumină asupra ultimelor volume, făcîndu-ne să distingem, în textul lor, mai multe straturi. Studiul variantelor pare să ne permită să surprindem activitatea din atelierul autorului. [21]

Totuși, dacă analizăm mai lucid ciornele, pasajele suprimate, eliminările și tăierile, ajungem la concluzia finală că ele nu sînt necesare pentru înțelegerea operei finisate sau pentru emiterea unei judecăți asupra ei. Interesul lor este cel

pe care-l prezintă orice variantă : ele pot scoate în evidenţă calităţile textului final. Dar putem foarte bine să obţinem acelaşi lucru inventînd noi înşine variante, indiferent dacă ele au trecut sau nu prin mintea autorului. Versurile lui Keats din *Ode to a Nightingale (Odă la o privighetoare)* :

> *The same [voice] that oft-times hath*
> *Charm'd magic casements opening on the foam*
> *Of perilous seas, in faery lands forlorn,* *

pot cîştiga ceva dacă ştim că Keats s-a gîndit şi la *ruthless seas* (mări nemiloase) şi chiar la *keelless seas* (mări fără corăbii). Dar *ruthless* sau *keelless*, care s-au păstrat întîmplător, nu diferă esenţial de *dangerous* (primejdioase), *empty* (pustii), *barren* (deşerte), *shipless* (fără nave), *cruel* (crude) sau de oricare alt adjectiv la care s-ar putea gîndi criticul. Variantele nu aparţin operei literare ; iar tratarea acestor probleme de geneză nu ne dispensează de a analiza şi evalua opera propriu-zisă. [22]

Rămîne problema „psihologiei" înfăţişată în operele înseşi. Despre personajele din piese şi romane spunem că sînt „psihologiceşte" veridice. Apreciem situaţii şi acceptăm anumite intrigi pentru că au această însuşire. Uneori o teorie psihologică, îmbrăţişată, fie în mod conştient, fie în mod nebulos, de un autor, pare să se potrivească unui personaj sau unei situaţii. Astfel Lily Campbell a susţinut că Hamlet corespunde tipului „omului sangvin care suferă de melancolie bilioasă" cunoscut elizabetanilor din teoriile lor psihologice. În acelaşi fel Oscar Campbell a încercat să arate că Jaques din *Cum vă place* este un caz de „melancolie nefirească produsă de iritarea flegmei". Despre Walter Shandy s-a spus că suferă de boala descrisă de Locke sub numele de asociaţionism lingvistic. Julien Sorel, eroul lui Stendhal, este descris prin prisma psihologiei lui Destutt de Tracy, iar diferitele feluri de legături amoroase sînt evident clasificate potrivit vederilor expuse de Stendhal în cartea lui *De l'amour (Despre dragoste)*. Mobilurile şi sentimentele lui Rodion Raskolnikov sînt analizate

---

* *Aceeaşi [voce] care-adesea a deschis, / Prin farmec, magice ferestre spre-nspumate, / Periculoase mări, în ţări de basm uitate,*

într-un mod care sugerează o oarecare cunoaștere a psihologiei clinice. Proust are, desigur, o întreagă teorie psihologică a memoriei, importantă chiar și pentru organizarea operei lui. Psihanaliza freudiană este folosită în mod absolut conștient de romancieri ca americanii Conrad Aiken sau Waldo Frank. [23]

Firește, se poate pune întrebarea dacă autorul într-adevăr a reușit să încorporeze psihologia în personajele lui și în relațiile dintre ele. Simpla expunere a cunoștințelor sau teoriilor lui nu este de ajuns. La fel ca orice informații de alt tip care se găsesc în literatură, cum ar fi, de exemplu, date privind navigația, astronomia sau istoria, asemenea expuneri nu reprezintă altceva decît „materie" sau „conținut". În unele cazuri, legătura cu psihologia timpului poate fi îndoielnică sau foarte slabă. ([d]) Încercările de a-l introduce pe Hamlet sau pe Jaques în vreunul din tiparele psihologiei elizabetane ni se par greșite deoarece psihologia elizabetană era contradictorie, derutantă și confuză, iar Hamlet și Jaques sînt mai mult decît tipuri. Deși Raskolnikov și Sorel ilustrează anumite teorii psihologice, ei nu fac acest lucru decît incomplet și cu intermitențe. Uneori Sorel se comportă într-un mod cît se poate de melodramatic. Crima inițială a lui Raskolnikov nu este în mod adecvat motivată. Aceste cărți nu sînt în primul rînd studii psihologice sau expuneri ale unor teorii, ci drame sau melodrame în care prezentarea unor situații izbitoare este mai importantă decît motivarea psihologică realistă. Dacă analizăm romanele al căror specific este „fluxul conștiinței", constatăm îndată că nu avem a face cu o „adevărată" reproducere a proceselor mintale reale ale subiectului și că „fluxul conștiinței" este mai degrabă un procedeu de a dramatiza viața sufletească, de a ne face să înțelegem concret fizionomia psihică a lui Benjy, idiotul din *The Sound and the Fury (Zgomotul și furia)* de Faulkner sau a lui *Mrs.* Bloom. Dar acest procedeu n-are aproape nimic științific sau măcar „realist". [24]

Chiar dacă am presupune că un autor reușește să confere „veridicitate psihologică" comportării personajelor sale, putem să ne întrebăm dacă această „veridicitate" reprezintă o valoare artistică. Numeroase opere mari încalcă neîncetat normele psihologiei timpului sau ale celei ulterioare apariții lor. Ele

prezintă situaţii improbabile, cu teme fantastice. Ca şi dezideratul realismului social, veridicitatea psihologică este o normă naturalistă fără valabilitate universală. În unele cazuri, desigur, pătrunderea psihologică măreşte valoarea artistică. În astfel de cazuri, ea vine în sprijinul unor valori artistice importante : complexitatea şi coerenţa. Dar pătrunderea psihologică poate fi realizată şi prin alte mijloace decît cunoaşterea teoretică a psihologiei. În sensul de teorie conştientă şi sistematică a psihicului şi a activităţii lui, psihologia nu este necesară artei şi nu are, în sine, valoare artistică. [25]

Se prea poate ca anumitor artişti care lucrează foarte conştient, psihologia să le fi întărit simţul realităţii, să le fi ascuţit spiritul de observaţie sau să le fi permis să pătrundă în domenii încă necunoscute. Dar prin ea însăşi, psihologia nu poate decît să pregătească creaţia literară ; iar în opera însăşi, adevărul psihologic nu are valoare artistică decît dacă-i măreşte coerenţa şi complexitatea — dacă, pe scurt, este artă.

9

Literatura și societatea

Literatura este o instituție socială care folosește ca mijloc de exprimare limba, o creație socială. Procedee literare tradiționale, cum ar fi utilizarea simbolurilor și a metrului, sînt sociale prin însăși natura lor. Ele reprezintă convenții și norme care nu puteau să apară decît în societate. Dar, mai mult, literatura „reprezintă" „viața"; iar „viața" este, în mare măsură, o realitate socială, cu toate că atît lumea naturală cît și lumea interioară, subiectivă a individului au format și ele obiectul unor „imitații" literare. Poetul însuși este un membru al societății, care are o anumită poziție socială: se bucură de o anumită apreciere din partea societății și este răsplătit de ea; el se adresează unui public, chiar dacă acesta este ipotetic. Literatura a apărut de obicei în strînsă legătură cu anumite instituții sociale; iar în societatea primitivă s-ar putea chiar să fim incapabili de a distinge poezia de ritual, de magie, de muncă sau de joacă. Literatura are de asemenea o funcție sau o „utilitate" socială care nu poate fi pur individuală. Așadar, marea majoritate a problemelor pe care le ridică studiul literaturii sînt, cel puțin în ultimă instanță sau prin implicație, probleme sociale — probleme referitoare la tradiție și convenție, norme și genuri, simboluri și mituri. Putem spune, împreună cu Tomars:

> *Instituțiile estetice nu sînt bazate pe instituțiile sociale: ele nu sînt nici măcar părți componente ale instituțiilor sociale; ele sînt instituții sociale de un anumit tip, strîns legate de celelalte.* [1]

De obicei însă problemele în legătură cu „literatura și societatea" sînt puse mai îngust și mai exterior. Se formulează întrebări cu privire la relațiile dintre literatură și o anumită

situaţie socială, un anumit sistem economic, social şi politic. Se fac încercări de a descrie şi a defini influenţa exercitată de societate asupra literaturii şi de a stabili şi judeca care e locul literaturii în societate. Această abordare sociologică a literaturii este practicată mai ales de cei care subscriu la o filozofie socială precisă. Criticii marxişti nu numai că studiază aceste relaţii dintre literatură şi societate, dar au şi o concepţie bine definită despre cum ar trebui să fie aceste relaţii, atît în societatea noastră actuală cît şi într-o viitoare societate fără clase. Ei practică o critică de evaluare, bazată pe criterii extraliterare, politice şi etice. Ei ne spun nu numai care au fost şi care sînt relaţiile şi implicaţiile sociale ale operei unui autor, dar şi care ar fi trebuit sau care ar trebui să fie.[2] Ei nu se mărginesc doar să studieze literatura şi societatea, ci sînt şi proroci, îndrumători şi propagandişti ; şi anevoie izbutesc să separe aceste două funcţii.

Relaţia între literatură şi societate este de obicei studiată plecînd de la afirmaţia, împrumutată din scrierile lui De Bonald, că „literatura este o expresie a societăţii". Dar oare ce înseamnă această axiomă ? Dacă înseamnă că literatura, în orice moment, oglindeşte „cu exactitate" situaţia socială curentă, afirmaţia este falsă ; iar dacă nu înseamnă decît că literatura prezintă anumite aspecte ale realităţii sociale, ea reprezintă un loc comun banal şi vag.[3] A spune că literatura oglindeşte sau exprimă viaţa este încă şi mai ambiguu. Scriitorul îşi exprimă în mod inevitabil experienţa şi întreaga concepţie de viaţă ; dar ar fi evident fals să se susţină că el exprimă complet şi exhaustiv întreaga viaţă — sau chiar întreaga viaţă de la un moment dat. A spune că autorul trebuie să exprime complet viaţa din timpul lui, că trebuie să fie „reprezentativ" pentru epoca şi societatea în care a trăit, înseamnă a folosi un criteriu concret de evaluare. În afară de aceasta, aceşti doi termeni — „complet" şi „reprezentativ" — necesită, firește, o interpretare atentă : în majoritatea lucrărilor de critică socială ei par să însemne că autorul ar trebui să fie conştient de anumite aspecte sociale precise, de exemplu, de situaţia proletariatului, sau chiar că ar trebui să împărtăşească o anumită atitudine şi ideologie a criticului.

În critica hegeliană și în cea a lui Taine se pune pur și simplu semnul egalității între valoare istorică sau socială și valoare artistică. Artistul transmite adevărul și, prin urmare, de asemenea adevărul istoric și social. Operele literare „ne procură documente *pentru că* sînt monumente". [4] Se postulează armonia dintre geniu și epoca lui. „Caracterul reprezentativ" și „adevărul social" sînt, prin definiție, atît rezultatul cît și cauza valorii artistice. Chiar dacă unui sociolog modern anumite opere mediocre i-ar putea părea documente sociale bune, pentru Taine ele sînt inexpresive și deci nereprezentative. Literatura nu reprezintă de fapt o reflectare a procesului social, ci esența, rezumatul întregii istorii.

Dar credem că este mai nimerit să nu discutăm problema criticii de evaluare decît după ce vom fi degajat adevăratele relații dintre literatură și societate. Aceste relații descriptive (spre deosebire de cele normative) pot fi clasificate destul de ușor.

În primul rînd, avem sociologia scriitorului, precum și a profesiei și a instituțiilor literare, avem întreaga problemă a bazei economice a producției literare, a originii și a poziției sociale a scriitorului, a ideologiei sale sociale care își poate găsi expresia în declarații și activități extraliterare. Avem apoi problema conținutului social, a implicațiilor și a funcției sociale a operelor literare. În sfîrșit, avem problema publicului consumator și a influenței sociale exercitate efectiv de literatură. În ce măsură literatura este într-adevăr determinată sau dependentă de cadrul social, de schimbarea și dezvoltarea societății este o problemă care, într-un fel sau altul, va intra în toate cele trei aspecte ale subiectului pe care-l studiem : sociologia scriitorului, conținutul social al operelor înseși și influența propriu-zisă a literaturii asupra societății. Va trebui să stabilim ce se înțelege prin dependență sau determinare ; și, în cele din urmă, vom ajunge la problema integrării literaturii în ansamblul culturii, ocupîndu-ne mai ales de modul în care are loc această integrare în propria noastră cultură.

De vreme ce orice scriitor este un membru al societății, el poate fi studiat ca ființă socială. Deși principala sursă de informații este biografia scriitorului, studiul poate fi ușor extins la întregul mediu din care a provenit și în care a trăit.

Se vor putea strînge informații despre originea socială, istoria familiei, situația economică a scriitorilor. Putem arăta care a fost contribuția exactă a aristocraților, burghezilor și proletarilor în istoria literaturii ; putem demonstra, de pildă, contribuția predominantă a copiilor de liber-profesioniști și de comercianți la producția literară americană.[5] Statisticile pot stabili că, în Europa modernă, literatura și-a recrutat practicanții mai ales din rîndurile burgheziei, deoarece aristocrația era preocupată de căutarea gloriei sau a huzurului, iar clasele de jos aproape că nu aveau acces la cultură. În Anglia, această generalizare nu este valabilă decît cu mari rezerve. Fiii țăranilor și muncitorilor apar rar în literatura engleză mai veche : excepții ca Burns și Carlyle sînt în parte explicabile prin sistemul democratic de învățămînt în vigoare în Scoția. Rolul aristocrației în literatura engleză a fost neobișnuit de mare — în parte pentru că în Anglia aristocrația a fost mai puțin izolată de liber-profesioniști decît în alte țări, unde nu exista dreptul de primogenitură. De altfel, cu cîteva excepții, toți scriitorii ruși moderni dinainte de Goncearov și Cehov au fost și ei de origine aristocratică. Chiar și Dostoievski a fost, de fapt, un nobil, deși tatăl lui, medic într-un spital pentru săraci din Moscova, n-a cumpărat pămînt și șerbi decît la o vîrstă înaintată.

Este destul de ușor să strîngem asemenea date, dar să le interpretăm este mai greu. Oare ideologia și apartenența socială sînt determinate de originea socială ? Cazurile lui Shelley, Carlyle și Tolstoi constituie tot atîtea exemple elocvente de „trădare" a clasei proprii. În afara hotarelor Uniunii Sovietice majoritatea scriitorilor comuniști nu sînt de origine proletară. Criticii sovietici și alți critici marxiști au făcut cercetări ample pentru a stabili precis atît originea socială exactă cît și apartenența socială a scriitorilor ruși. Astfel, P. N. Sakulin își bazează analiza literaturii ruse contemporane pe delimitarea cu grijă a literaturii țărănești, a literaturii mic-burgheze, a literaturii intelectualității democratice, a literaturii intelectualității declasate, a literaturii burgheze, a literaturii aristocrației și a literaturii proletariatului revoluționar.[6] În studierea literaturii mai vechi, specialiștii sovietici încearcă să facă deosebiri subtile între numeroasele grupe și subgrupe ale aristo-

crației ruse cărora, în virtutea averii lor moștenite și a relațiilor lor din tinerețe, le-au aparținut Pușkin și Gogol, Turgheniev și Tolstoi.[7] Dar este anevoie să dovedești că Pușkin ar fi reprezentat interesele nobilimii rurale scăpătate, iar Gogol, pe acelea ale micilor proprietari de pămînt din Ucraina ; o asemenea concluzie este evident infirmată de ideologia generală a operelor lor și de răsunetul pe care aceste opere l-au avut dincolo de cercul strîmt al unui grup, al unei clase, al unei epoci.[8]

Originea socială a unui scriitor nu joacă decît un rol minor în problemele ridicate de poziția sa socială, de ideologia și de apartenența lui, căci știut este că adesea scriitorii s-au pus în serviciul altei clase. Cea mai mare parte a poeziei de curte a fost scrisă de oameni care, deși provenind din clasele mai de jos, au adoptat ideologia și gusturile stăpînilor lor.

Apartenența socială, atitudinea și ideologia unui scriitor pot fi studiate nu numai din scrierile lui, ci adesea și din documente biografice extraliterare. Scriitorul a fost cetățean, s-a rostit asupra anumitor probleme avînd importanță socială și politică, a luat parte la evenimentele din timpul lui.

S-au făcut numeroase studii asupra concepțiilor politice și sociale ale diferiților scriitori ; iar în ultimul timp s-a acordat o atenție din ce în ce mai mare implicațiilor economice ale acestor concepții. Astfel, de pildă, L. C. Knights, care susține că atitudinea economică a lui Ben Jonson a fost profund medievală, subliniază că, la fel ca și alți cîțiva dramaturgi contemporani, el a satirizat clasa, aflată în ascensiune, a cămătarilor, acaparatorilor, speculanților și „întreprinzătorilor".[9] Multe opere literare — de exemplu, piesele istorice ale lui Shakespeare și *Călătoriile lui Gulliver* de Swift — au fost reinterpretate în strînsă legătură cu contextul politic al epocii respective.[10] Declarațiile, atitudinile și activitatea unui scriitor nu trebuie niciodată confundate cu implicațiile sociale ale operelor lui. Balzac este un exemplu izbitor al posibilității acestui decalaj ; căci, deși simpatiile sale mărturisite erau toate de partea vechii orînduiri, de partea aristocrației și a Bisericii, instinctul și imaginația îl atrăgeau mult mai mult spre tipul acaparator, speculant, spre noul exponent viguros al burgheziei. Poate exista o considerabilă

diferenţă între teorie şi practică, între profesiunea de credinţă şi creaţia artistică.

Sistematizate, datele privind originea, apartenenţa şi ideologia socială duc la stabilirea unei sociologii a scriitorului ca tip, sau ca tip într-o anumită perioadă şi într-un anumit loc. Putem împărţi scriitorii în funcţie de gradul lor de integrare în procesul social. Integrarea este foarte mare în literatura populară, dar poate atinge o formă extremă a divergenţei, a „distanţei sociale", în cazul boemei, al „poetului blestemat" şi al geniului creator liber. În general, în vremea din urmă şi în Occident, scriitorul pare că şi-a slăbit legăturile de clasă. A apărut o intelectualitate, o clasă intermediară de profesionişti relativ independentă. Sociologiei literare îi revine sarcina de a stabili poziţia socială exactă a acestei clase, gradul ei de dependenţă faţă de clasa conducătoare, sursa economică exactă a veniturilor ei, prestigiul scriitorului în fiecare societate.

Liniile generale ale istoricului acestei probleme sînt destul de clare. Putem studia în cadrul literaturii populare orale rolul cîntăreţului sau al povestitorului care depinde direct de preferinţele publicului care-l ascultă : rolul aezilor în Grecia antică, al *scop*-ului în antichitatea teutonică, al povestitorului profesionist în Orient şi Rusia. În vechile cetăţi ale Greciei, tragedienii şi unii compozitori de ditirambi şi imnuri, ca Pindar, ocupau o poziţie specială semireligioasă, poziţie care, treptat, s-a laicizat, după cum putem vedea cînd îl comparăm pe Euripide cu Eschil. Trecînd la curţile imperiului roman, nu se poate să nu ne gîndim la Vergiliu, Horaţiu şi Ovidiu care depindeau de mărinimia şi bunăvoinţa lui August şi Mecena.

În evul mediu îl găsim pe călugăr în chilia lui, pe trubadur sau pe *Minnesänger* la curtea sau la cestelul seniorului feudal, pe *clerici vagantes* bătînd drumurile. Scriitorul este sau un cleric, sau un cărturar, sau un cîntăreţ, un recitator, un menestrel. Dar chiar şi regi ca Venceslav al II-lea al Boemiei sau Iacob I al Scoţiei sînt acum poeţi — amatori diletanţi. În germanul *Meistergesang*, meşteşugarii sînt organizaţi în bresle poetice, care practică poezia ca o meserie. O dată cu Renaşterea, a apărut un grup de scriitori relativ independenţi, umaniştii, care uneori rătăceau din ţară în ţară ofe-

rîndu-şi serviciile diferiţilor patroni. Petrarca este primul *poeta laureatus*, avînd o concepţie grandioasă despre misiunea lui, în vreme ce Aretino este prototipul jurnalistului, trăind din şantaj, mai mult temut decît onorat şi respectat.

În general, etapa următoare este trecerea de la sprijinul patronilor nobili sau de rînd la cel acordat de editori în calitate de reprezentanţi ai publicului cititor ale cărui preferinţe le cunosc. Sistemul patronajului aristocratic nu a fost însă universal. Biserica şi, după ea, teatrul, au sprijinit anumite tipuri de literatură. În Anglia, sistemul de patronaj a început să nu mai funcţioneze la începutul secolului al XVIII-lea. Un timp, literatura, lipsită de foştii ei susţinători şi încă nu pe deplin sprijinită de publicul cititor, a avut o situaţie economică mai proastă. Prima parte a vieţii lui Samuel Johnson în Grub Street şi felul în care l-a sfidat pe Lordul Chesterfield ilustrează aceste schimbări. Şi totuşi, numai cu o generaţie în urmă, Alexander Pope a izbutit să facă avere cu traducerea lui din Homer la care nobilimea şi lumea universitară au subscris cu generozitate.

Marile recompense financiare însă n-au venit decît în secolul al XIX-lea, cînd Scott şi Byron au exercitat o influenţă enormă asupra gustului şi opiniei publice. Voltaire şi Goethe sporiseră foarte mult prestigiul şi independenţa scriitorului pe continent. Lărgirea publicului cititor, fondarea marilor reviste ca *Edinburgh Review* şi *Quarterly Review* în Anglia * au făcut treptat din literatură, după cum a afirmat Prosper de Barante în 1822, o „instituţie" aproape independentă a secolului al XVIII-lea. [11]

Cum spunea Ashley Thorndike,

> *caracteristica principală a publicaţiilor din secolul al XIX-lea nu este stilul mai puţin înalt sau mediocritatea lor, ci mai degrabă specializarea lor. Aceste publicaţii nu mai sînt adresate unui public uniform sau omogen: ele se adresează mai multor categorii*

---

* În locul acesta, în versiunea germană (p. 109), lista exemplelor a fost amplificată, adăugîndu-se *Blätter für die literarische Unterhaltung* şi *Preussische Jahrbücher*, publicate în Germania, şi *Revue des Deux Mondes*, care apare în Franţa.

de cititori și, în consecință, se clasează după subiecte, interese și scopuri. [12]

În *Fiction and the Reading Public (Literatura și publicul cititor)*, care ar putea foarte bine să fie considerată ca o predică bazată pe textul lui Thorndike, Q. D. Leavis [13] arată că țăranul din secolul al XVIII-lea, care știa să citească, era obligat să citească ceea ce citea nobilimea și lumea universitară ; dar că, dimpotrivă, cititorii din secolul al XIX-lea nu mai pot fi considerați că ar reprezenta la propriu vorbind „un public", ci mai multe categorii de public. Epoca noastră cunoaște o și mai mare proliferare și varietate în listele de apariții și în cataloagele de periodice : se publică pretutindeni cărți destinate copiilor între 9 și 10 ani, cărți destinate băieților de liceu, cărți pentru „celibatari" ; reviste pe ramuri de activitate economică, reviste publicate de anumite firme, săptămînale destinate școlilor duminicale, cărți de aventuri din Vestul Sălbatic, povestiri romanțate. Editurile, publicațiile și scriitorii, totul se specializează.

Așadar, studiul bazelor economice ale literaturii și poziției sociale a scriitorului este indisolubil legat de studierea publicului căruia i se adresează acesta și de care depinde din punct de vedere financiar. [14] Chiar și patronul aristocrat este un public, și adesea un public exigent, care îi pretinde scriitorului nu numai să-i aduleze propria persoană, ci și să se conformeze convențiilor clasei sale. În societățile mai vechi, în lumea în care înflorește poezia populară, dependența autorului de public este încă și mai mare : opera lui nu este transmisă decît dacă place numaidecît. Rolul publicului în teatru este cel puțin tot atît de apreciabil. Au existat chiar încercări de a se atribui diferențele de tematică și stil din diferitele perioade de creație ale lui Shakespeare schimbărilor survenite în structura publicului, mai exact trecerii de la publicul eterogen care frecventa scena în aer liber a lui „Globe Theatre" de pe South Bank, la publicul teatrului „Blackfriars", o sală închisă vizitată de clasele sus-puse. Este însă mai greu să se stabilească relația specifică dintre scriitor și public mai tîrziu, cînd publicul cititor crește rapid, se dispersează și devine eterogen și cînd raporturile dintre autor și public devin mai indirecte

și mai complicate. Numărul mijlocitorilor care intervin între scriitori și public crește. Putem studia rolul unor instituții sociale și asociații, cum ar fi salonul literar, cafeneaua, clubul, academia și universitatea. Putem urmări istoria revistelor și ziarelor, precum și a editurilor. Criticul devine un mijlocitor important ; un grup de cunoscători, bibliofili și colecționari, poate sprijini anumite tipuri de literatură ; iar asociațiile oamenilor de litere ele însești pot ajuta la crearea unui public special de scriitori sau de pretinși scriitori. Mai ales în America, femeile, care (după cum spune Thorstein Veblen) procură recreație și desfătări artistice mediate oamenilor de afaceri obosiți, au devenit factori determinanți, activi ai gustului literar.

Totuși, vechile tipare n-au fost complet înlocuite. Toate guvernele moderne sprijină și promovează literatura într-o măsură mai mare sau mai mică ; iar patronaj înseamnă, desigur, control și supraveghere.[15] Ar fi greu să se supraestimeze influența conștientă a statului în ultimele decenii. Aceasta s-a exercitat atît negativ — prin suprimarea de publicații, prin arderea unor cărți, prin cenzură, precum și prin reducerea la tăcere și mustrarea scriitorilor — cît și pozitiv — prin încurajarea regionalismului legat „de glie și de sînge", sau a „realismului socialist" sovietic. Faptul că statul n-a izbutit să creeze o literatură care, conformîndu-se indicațiilor ideologice, să reprezinte o mare valoare artistică, nu este de natură să infirme părerea că reglementarea literaturii de către stat este eficace prin aceea că oferă posibilități de a crea celor care își însușesc directivele oficiale. Astfel, în Uniunea Sovietică literatura devine din nou o artă comunitară, iar artistul a fost din nou integrat în societate.

Curba succesului, a supraviețuirii și reafirmării unei cărți sau a reputației și faimei unui scriitor oglindește un fenomen care este în mare măsură social. În parte, acest fenomen aparține, firește, „istoriei" literare, deoarece renumele și reputația se măsoară prin înrîurirea efectivă exercitată de un scriitor asupra altor scriitori, prin puterea lui generală de a transforma și schimba tradiția literară. În parte, reputația este o chestiune de reacție a criticii : pînă acum, ea a fost stabilită mai ales pe baza unor sentințe mai mult sau mai

puţin oficiale, considerate reprezentative pentru „cititorul obişnuit" dintr-o anumită perioadă. În consecinţă, de vreme ce întreaga problemă a „fluctuaţiilor gustului" este o problemă „socială", ea poate fi pusă pe o bază mai categoric sociologică ; studii amănunţite pot cerceta concordanţa reală dintre o operă anumită şi publicul special în rîndurile căruia opera a avut succes ; se pot strînge date asupra numărului ediţiilor, al exemplarelor vîndute etc.

Stratificarea oricărei societăţi se reflectă în stratificarea gustului ei. Deşi de obicei criteriile claselor superioare coboară, fiind adoptate şi de clasele inferioare, uneori mişcarea este inversă : interesul pentru folclor şi arta primitivă este un exemplu în acest sens. Nu există o corespondenţă necesară între dezvoltarea politică şi socială şi dezvoltarea estetică : în literatură, rolul conducător a trecut în mîinile burgheziei cu mult înainte ca aceasta să fi cîştigat supremaţia politică. În materie de gust stratificările sociale pot fi modificate şi chiar abrogate de deosebirile de vîrstă şi sex, de existenţa anumitor grupuri şi asociaţii. Moda este de asemenea un fenomen important în literatura modernă, deoarece într-o societate competitivă, în continuă schimbare, criteriile claselor superioare, repede imitate, se cer în permanenţă înlocuite. Desigur, rapidele schimbări ale gustului care au loc în zilele noastre par să reflecte rapidele schimbări sociale din ultimele decenii şi relaţia în general laxă care există între artist şi public.

Izolarea de societate a scriitorului modern, ilustrată de fenomene cum sînt Grub Street, viaţa boemă, Greenwich Village, scriitorii americani expatriaţi, reclamă un studiu sociologic. Socialistul rus G. V. Plehanov este de părere că teoria „artei pentru artă" apare atunci cînd artiştii simt

> *o contradicţie de nerezolvat între ţelurile lor şi ţelurile societăţii căreia îi aparţin. Artiştii trebuie să fie foarte ostili societăţii lor şi trebuie să nu aibă nici o speranţă de a o schimba.* [16]

În *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung (Sociologia gustului literar),* Levin L. Schücking a schiţat cîteva dintre aceste probleme ; în altă parte, el a studiat în

detaliu rolul familiei și al femeilor ca public în secolul al XVIII-lea. [17]

Deși s-a strîns mult material asupra acestei probleme, rareori s-au tras concluzii solid argumentate în privința relațiilor exacte dintre producția literară și bazele ei economice, sau măcar în privința influenței exacte a publicului asupra unui scriitor. Relația nu este, evident, o relație de simplă dependență sau de acceptare pasivă a cerințelor patronului sau ale publicului. Scriitorii pot reuși să-și creeze propriul lor public special; într-adevăr, așa cum a spus Coleridge, fiecare nou scriitor trebuie să creeze gustul care să-l aprecieze.

Nu numai artistul este influențat de societate: și el influențează societatea. Arta nu se mărginește să reproducă viața, ci o și modifică. Oamenii își pot modela viața după tiparul unor eroi și unor eroine literare. Oamenii au iubit, au săvîrșit crime și s-au sinucis ca în cărți, fie că este vorba de *Suferințele tînărului Werther* de Goethe sau de *Cei trei mușchetari* de Dumas. Dar putem oare să stabilim cu preciziune influența unei cărți asupra cititorilor? Va fi vreodată posibil să apreciem înrîurirea satirei? A schimbat oare într-adevăr Addison manierele societății din timpul lui sau a determinat Dickens reforme privind închisorile pentru datornici, școlile de băieți și azilurile pentru săraci? [18] A fost Harriet Beecher Stowe *(Coliba unchiului Tom)* într-adevăr „mica femeie care a dezlănțuit marele război"? A schimbat oare *Pe aripile vîntului* atitudinea cititorilor din Nordul S.U.A. față de războiul dezlănțuit de doamna Stowe? În ce fel și-au influențat Hemingway și Faulkner cititorii? Cît de mare a fost rolul literaturii în dezvoltarea sentimentelor naționale? Nu încape îndoială că romanele istorice ale lui Walter Scott în Scoția, ale lui Henryk Sienkiewicz în Polonia și ale lui Alois Jirásek în Cehoslovacia au adus o contribuție foarte precisă la creșterea mîndriei naționale și la întipărirea în mintea cititorilor a anumitor evenimente istorice.

Putem presupune — plauzibil, fără îndoială — că tinerii sînt influențați de lectură mai direct și mai puternic decît bătrînii, că cititorii fără experiență înțeleg literatura mai naiv, mai degrabă ca o transcriere decît ca o interpretare a vieții, că aceia care au puține cărți le iau mult mai în serios decît

aceia care citesc mult, profesional. Putem oare depăşi nivelul presupunerilor de acest fel ? Putem folosi chestionare şi alte mijloace de efectuare a anchetelor sociologice ? O obiectivitate absolută nu se poate obţine, deoarece valoarea răspunsurilor va depinde de memoria şi de puterea de analiză a celor interogaţi, iar mărturiile acestora vor trebui să fie codificate şi evaluate de o minte supusă greşelii. Dar întrebarea : „Cum îi impresionează literatura pe cititori ?" este o întrebare practică la care trebuie să se răspundă, dacă poate fi vorba de un răspuns, făcîndu-se apel la experienţă ; şi, deoarece ne gîndim la literatură şi la societate în cel mai larg sens, trebuie să apelăm nu la experienţa expertului, ci la cea a rasei umane. Dar asemenea probleme abia au început a fi studiate. [19]

Cel mai obişnuit mod de a studia relaţiile dintre literatură şi societate constă în a privi operele literare ca documente sociale, ca imagini prezumate ale realităţii sociale. Fără îndoială că din literatură se poate desprinde un anumit fel de tablou al societăţii. De fapt, acesta a fost unul dintre primele foloase atribuite literaturii de către cei care au studiat-o sistematic. Thomas Warton, primul istoric adevărat al poeziei engleze, a pretins că literatura are „meritul special de a înregistra fidel caracteristicile vremurilor şi de a păstra cea mai pitorească şi mai expresivă reprezentare a moravurilor" [20] ; şi în ochii lui şi ai multora dintre urmaşii lui întru studierea trecutului, literatura era în primul rînd un tezaur de cutume şi obiceiuri, un izvor pentru istoria civilizaţiei, mai ales pentru istoria cavalerismului şi a declinului lui. Cît despre cititorii moderni, mulţi dintre ei datoresc principalele impresii ce le au cu privire la unele ţări străine citirii unor romane, romanelor lui Sinclair Lewis, lui Galsworthy, lui Balzac şi lui Turgheniev.

Folosită ca document social, literatura ne poate schiţa conturul istoriei sociale. Chaucer şi Langland ne-au păstrat două imagini ale societăţii secolului al XIV-lea. S-a constatat de timpuriu că prologul la *Povestirile din Canterbury* oferă o prezentare aproape completă a tipurilor sociale din epoca respectivă. Shakespeare, în *Nevestele vesele din Windsor,* Ben Jonson, în mai multe piese, şi Thomas Deloney par să ne spună ceva despre burghezia din epoca elizabetană. Addison,

Fielding și Smollet zugrăvesc noua burghezie din secolul al XVIII-lea ; Jane Austen, mica nobilime rurală și preoțimea de la țară așa cum erau la începutul secolului al XIX-lea ; iar Trollope, Thackeray și Dickens, lumea victoriană. La sfîrșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, Galsworthy ne prezintă marea burghezie engleză ; Wells, mica burghezie ; iar Bennett, lumea orașelor de provincie.

O serie de tablouri sociale similare privind viața americană ar putea fi desprinse din romanele lui Harriet Beecher Stowe și William Howells sau din cele ale lui James Thomas Farrell și John Steinbeck. Viața Parisului și a Franței în perioada ce a urmat Restaurației pare că trăiește în sutele de personaje care se mișcă în paginile *Comediei umane* a lui Balzac ; iar Proust a prezentat cu detalii nesfîrșite stratificarea socială a aristocrației franceze în descompunere. Rusia moșierilor din secolul al XIX-lea apare în romanele lui Turgheniev și Tolstoi ; avem imagini ale negustorimii și intelectualității în nuvelele și piesele lui Cehov, și ale țăranilor colectiviști în opera lui Șolohov.

Exemplele ar putea fi înmulțite la nesfîrșit. Putem reconstitui și prezenta „lumea" fiecărui scriitor, rolul pe care fiecare din ei îl atribuie dragostei și căsătoriei, afacerilor, profesiunilor, modul în care îi prezintă pe preoți, proști sau deștepți, cuvioși sau ipocriți ; sau ne putem concentra asupra marinarilor din romanele lui Jane Austen, asupra ariviștilor lui Proust, asupra femeilor măritate din romanele lui Howells. Acest tip de specializare ne va oferi monografii privind „Raporturile dintre moșieri și arendași în romanul american al secolului al XIX-lea", „Marinarul în romanul și teatrul englez", sau „Americani de obîrșie irlandeză în romanele secolului al XX-lea".

Dar asemenea studii au o valoare modestă atîta timp cît consideră că literatura este pur și simplu o oglindă a vieții, o reproducere și, prin urmare, un document social. Asemenea studii nu au sens decît dacă cunoaștem metoda artistică a romancierului cercetat și dacă sîntem în stare să spunem — nu numai în termeni generali, ci și în termeni concreți — care este raportul dintre tabloul literar și realitatea socială. Este acest tablou intenționat realist ? Sau este, în anumite privințe,

satiră, caricatură sau idealizare romantică ? Într-un studiu de o luciditate admirabilă intitulat *Aristocracy and the Middle Classes in Germany (Aristocrația și burghezia în Germania)* Kohn-Bramstedt ne atrage atenția cu drept cuvînt :

> *Numai o persoană care cunoaște structura unei societăți din alte izvoare decît cele pur literare poate spune dacă, și în ce măsură, anumite tipuri sociale și comportamentul lor sînt reproduse într-un roman. În fiecare caz trebuie să se separe cu subtil discernămînt ceea ce este pură fantezie, ceea ce este observație realistă și ceea ce nu reprezintă decît expresia dorințelor autorului.* [21]

Folosind concepția lui Max Weber privind „tipurile sociale" ideale, același cercetător studiază fenomene sociale cum ar fi ura de clasă, comportamentul parvenitului, snobismul și atitudinea față de evrei ; și susține că aceste fenomene nu sînt atît fapte obiective și tipare de comportament cît atitudini complexe care pînă acum au fost ilustrate mai bine în literatură decît în altă parte. Cei care studiază atitudinile și aspirațiile sociale pot folosi material literar dacă știu cum să-l interpreteze corect. Într-adevăr, pentru perioadele mai vechi, din lipsă de date provenind de la sociologii timpului, ei vor fi forțați să folosească material literar sau, cel puțin, semiliterar provenind de la scriitori care s-au ocupat de politică, de economie, precum și de probleme de interes general obștesc.

Eroii și eroinele din romane, ticăloșii și aventurierele ne oferă indicații interesante asupra unor asemenea atitudini sociale. [22] Asemenea studii ne duc invariabil la istoria ideilor etice și religioase. Cunoaștem statutul trădătorului în evul mediu și atitudinea medievală față de cămătărie care, perpetuîndu-se pînă în Renaștere, ni-l dă pe Shylock și, mai tîrziu, pe *Avarul* lui Molière. Care este principalul „păcat capital" al ticălosului în secolele următoare ? Și este oare ticăloșia lui concepută cu referire la moralitatea personală sau la cea socială ? Este el, de exemplu, meșter în seducerea fetelor sau răsluitor al ajutoarelor pentru văduve ?

Exemplul clasic este cel al comediei engleze din timpul Restaurației. Era aceasta doar un regat al încornoraților, o țară de basm a adulterelor și a căsătoriilor de formă, așa cum credea Charles Lamb ? Sau era, așa cum vrea să ne facă să credem Macaulay, o imagine fidelă a aristocrației decadente, frivole și brutale ? [23] N-ar trebui oare mai degrabă ca, respingînd ambele ipoteze, să cercetăm ce grup social anume a creat această artă și pentru ce public ? Și nu s-ar cuveni oare să stabilim dacă este vorba de o artă naturalistă sau de o artă stilizată ? N-ar fi locul să vedem unde intervine satira și ironia, autoridiculizarea și fantezia ? Ca orice alte opere literare, aceste piese nu sînt pur și simplu documente ; ele sînt piese cu personaje-șablon, situații-șablon, cu căsătorii și contracte matrimoniale încheiate în condiții valabile numai pe scenă. E. E. Stoll trage următoarea concluzie din bogatele lui comentarii asupra acestor chestiuni :

> *Evident, aceasta nu reprezintă o „societate adevărată", nu este nici măcar o imagine fidelă a „vieții mondene" ; evident, aceasta nu este Anglia, nici măcar Anglia „sub Stuarți", fie după sau înainte de Revoluție sau de Marea Rebeliune.* [24]

Totuși, accentul salutar ce se pune asupra rolului convenției și tradiției în scrieri ca acelea ale lui Stoll nu poate rezolva complet problema raporturilor dintre literatură și societate. Chiar și alegoria cea mai obscură, pastorala cea mai ireală, farsa cea mai exagerată pot, dacă sînt îndeaproape cercetate, să ne destăinuiască ceva despre societatea unei anumite perioade.

Literatura nu apare decît într-un anumit context social, ca parte a unei culturi, într-un mediu social determinat. Vestita triadă a lui Taine, *race, milieu* și *moment* a dus, în practică, la un studiu excesiv al mediului social. Rasa reprezintă o integrală fixă necunoscută cu care Taine operează foarte liber. Adesea ea nu este altceva decît așa-zisul „caracter național" sau așa-zisul „spirit" englez sau francez. Noțiunea de *moment* poate fi dizolvată în aceea de *milieu*, deoarece o diferență de timp nu înseamnă, de fapt, decît un cadru diferit, dificultatea reală a analizei ivindu-se numai cînd încercăm

să descompunem termenul de *milieu*. Trebuie să recunoaştem atunci că pentru o operă literară cadrul cel mai apropiat îl constituie tradiţia ei lingvistică şi literară, şi că, la rîndul ei, această tradiţie este plasată într-un „climat" cultural general. De situaţii concrete economice, politice şi sociale, literatura poate fi legată mult mai puţin direct. Desigur, există corelaţii între toate sferele de activitate umană. Pînă la urmă putem stabili o oarecare legătură între modurile de producţie şi literatură, deoarece un sistem economic de obicei implică un sistem oarecare de putere politică şi nu poate să nu determine formele vieţii de familie. Iar familia joacă un rol important în educaţie, în noţiunile despre sexualitate şi iubire, în ansamblul convenţiilor şi tradiţiilor privind sentimentele omeneşti. Aşadar, este posibil să legăm chiar şi poezia lirică de convenţiile privind iubirea, de prejudecăţile religioase şi de concepţiile despre natură. Dar aceste relaţii pot fi complicate, indirecte.

Este însă greu să se accepte o teorie care ar considera o anumită activitate umană drept „demarorul" tuturor celorlalte, indiferent dacă este vorba de teoria lui Taine, care vede în creaţia umană rezultatul concursului unor factori climatici, biologici şi sociali, sau de cea a lui Hegel şi a hegelienilor, care consideră că „spiritul" este unica forţă motrice a istoriei, sau de cea care explică totul prin modul de producţie. În numeroasele secole ce s-au scurs de la începutul evului mediu pînă la apariţia capitalismului n-au avut loc schimbări tehnologice radicale, în timp ce viaţa culturală şi, în special, literatura, au suferit foarte profunde transformări. Pe de altă parte, nici literatura nu reflectă întotdeauna, cel puţin imediat, schimbările tehnologice dintr-o anumită epocă : revoluţia industrială, de pildă, nu a pătruns în romanele engleze decît în deceniul al cincilea al secolului al XIX-lea (la Elizabeth Gaskell, la Charles Kingsley şi la Charlotte Brontë), mult timp după ce simptomele acestei revoluţii au fost cît se poate de clare pentru economişti şi sociologi.

Trebuie să admitem că situaţia socială pare să determine posibilitatea înfăptuirii anumitor valori estetice, dar nu determină valorile însele. Putem stabili, în linii generale, ce forme de artă sînt imposibile şi ce forme sînt posibile într-o

societate dată, dar nu putem prezice că aceste forme de artă vor apărea efectiv. Numeroși marxiști — și nu numai marxiști — încearcă să stabilească legături mult prea directe între economie și literatură. De exemplu, John Maynard Keynes, o persoană nu lipsită de înclinații pentru literatură, a atribuit existența lui Shakespeare faptului că

> *în momentul în care a apărut Shakespeare eram tocmai într-o situație financiară care ne permitea să-l primim. În atmosfera de optimism, voie bună și lipsă de griji economice în care trăia clasa conducătoare, atmosferă generată de creșterea profiturilor, au înflorit mari scriitori.* [25]

Dar în alte cazuri, de exemplu, în timpul avîntului economic din deceniul al treilea din Statele Unite, creșterea profiturilor n-a dus la apariția unor mari poeți, iar părerea cu privire la optimismul lui Shakespeare este discutabilă. Nici formula opusă, elaborată de un marxist rus, nu ne este de mai mult ajutor :

> *Concepția tragică despre viață pe care o găsim la Shakespeare este rezultatul faptului că el a fost expresia dramatică a aristocrației feudale care, în timpul Elizabetei, își pierduse vechea poziție dominantă.* [26]

Judecăți atît de contradictorii, bazate pe categorii vagi cum sînt optimismul și pesimismul, nu reușesc să se ocupe concret nici de conținutul social real al pieselor lui Shakespeare, nici de părerile exprimate de el în legătură cu unele probleme politice (în piesele istorice), nici de poziția lui socială ca scriitor.

Trebuie să ne ferim însă ca pe baza unor asemenea citate să respingem abordarea economică a problemelor literaturii. Deși uneori a făcut unele aprecieri îndrăznețe, în general, Marx a observat cu pătrundere caracterul indirect al raporturilor dintre literatură și societate. În schița introducerii sale la *Contribuții la critica economiei politice* el recunoaște că

> *În ceea ce privește arta, se știe că anumite epoci de înflorire ale acesteia nu concordă cîtuși de puțin cu*

dezvoltarea generală a societății, și deci nici cu dezvoltarea bazei materiale a acesteia din urmă, care constituie oarecum scheletul organizării ei. De exemplu, grecii luați în comparație cu popoarele moderne sau Shakespeare. [27]

El a înțeles, de asemenea, că diviziunea modernă a muncii duce la o contradicție categorică între cei trei factori (în terminologia lui hegeliană, cele trei „momente") ai procesului social — „forțele de producție", „relațiile sociale" și „conștiința". El considera, într-un mod aproape utopic, că în viitoarea societate fără clase aceste diviziuni ale muncii vor dispărea din nou, că artistul se va integra din nou în societate.

„Marxistul vulgar" ne spune că cutare sau cutare scriitor care a exprimat păreri reacționare sau progresiste despre biserică și stat a fost burghez. Există o curioasă contradicție între acest determinism mărturisit, care consideră că „conștiința" urmează „existența", că un burghez nu poate să nu fie burghez în opiniile lui, și obișnuitele judecăți etice care îl condamnă tocmai pentru aceste opinii. Uneori scriitori de origine burgheză care s-au alăturat proletariatului au fost suspectați de nesinceritate, orice deficiență artistică sau civică a lor fiind atribuită originii lor de clasă. Dacă drumul progresului, în sens marxist, duce direct de la feudalism la dictatura proletariatului, trecînd prin capitalismul burghez, este logic și consecvent pentru un marxist ca să-i aprecieze pe progresiști în orice moment al istoriei. El trebuie să-l aprecieze pe burghez cînd, în primele stadii ale capitalismului, a luptat împotriva feudalismului care mai dăinuia. Dar adesea marxiștii critică scriitorii de la înălțimea secolului al XX-lea sau, ca A. A. Smirnov și V. R. Grib — marxiști foarte severi la adresa „sociologiei vulgare" — îi salvează pe scriitorii burghezi recunoscînd caracterul universal al umanismului lor. Astfel, Smirnov ajunge la concluzia că Shakespeare a fost „ideologul umanist al burgheziei, cel care a expus programul elaborat de ea atunci cînd, în numele umanității, a înfruntat pentru prima dată orînduirea feudală". [28]

Critica marxistă este la înălțime cînd scoate la iveală implicațiile sociale subînțelese sau latente ale operei unui

scriitor. În această privinţă ea este o tehnică de interpretare paralelă cu cele fondate pe baza teoriilor lui Freud, sau ale lui Nietzsche, sau ale lui Vilfredo Pareto, sau cu „sociologia cunoaşterii" a lui Max Scheler şi Karl Mannheim. Toţi aceşti intelectuali privesc cu neîncredere intelectul, convingerile mărturisite, simplele declaraţii. Deosebirea principală este că metodele lui Nietzsche şi Freud sînt psihologice, în timp ce analiza „reziduurilor" şi „derivatelor" a lui Pareto şi tehnica analizei „ideologiei" folosită de Scheler-Mannheim sînt sociologice.

„Sociologia cunoaşterii", aşa cum o găsim în scrierile lui Max Scheler, Max Weber şi Karl Mannheim, a fost minuţios elaborată şi are cîteva avantaje categorice faţă de teoriile rivale.[29] Ea nu numai că atrage atenţia asupra premiselor şi implicaţiilor unei anumite poziţii ideologice, dar accentuează şi convingerile şi înclinaţiile ascunse ale cercetătorului însuşi. Astfel, această teorie este autocritică şi lucidă pînă la morbiditate. Ea este, de asemenea, mai puţin înclinată decît psihanaliza să izoleze un singur factor pe care să-l considere unicul determinant al schimbării. În ciuda faptului că nu reuşesc să izoleze factorul religios, studiile lui Max Weber privind sociologia religiei sînt valoroase pentru că încearcă să analizeze influenţa factorilor ideologici asupra evoluţiei şi instituţiilor economice — căci pînă la Weber accentul s-a pus în întregime pe influenţa economiei asupra ideologiei.[30] O cercetare similară privind influenţa literaturii asupra schimbărilor sociale ar fi foarte binevenită, deşi s-ar izbi de greutăţi asemănătoare. Factorul strict literar este tot atît de greu de izolat ca şi factorul religios şi este tot atît de greu să se răspundă la întrebarea dacă influenţa se datoreşte factorului respectiv însuşi, sau altor forţe pentru care factorul este un simplu „depozitar" sau „canal".[31]

„Sociologia cunoaşterii" e prejudiciată totuşi de istoricismul ei excesiv; ea a ajuns la concluzii finale sceptice, în ciuda tezei că, sintetizînd, şi astfel neutralizînd punctele de vedere contradictorii, „obiectivitatea" poate fi atinsă. De asemenea, cînd e aplicată la literatură, rezultatele sînt afectate în mod negativ de neputinţa ei de a stabili o legătură între „conţinut" şi „formă". Fiind preocupată, ca şi marxismul, să

găsească o explicaţie, ea nu oferă o bază raţională pentru estetică şi, prin urmare, nici pentru critică şi evaluare. Acest lucru este valabil, desigur, pentru orice abordare extrinsecă a literaturii. Nici un studiu cauzal nu poate rezolva problemele ridicate de analiza, prezentarea şi evaluarea operei literare.

Dar, evident, problema raporturilor dintre „literatură şi societate" poate fi privită şi dintr-un alt punct de vedere, şi anume, din cel al relaţiilor simbolice sau semnificative, adică din punctul de vedere al consecvenţei, al armoniei, al coerenţei, al congruenţei, al identităţii structurale, al analogiei stilistice sau al oricărui alt termen cu care vrem să denumim caracterul unitar al unei culturi şi corelaţia dintre diferitele activităţi ale oamenilor. Sorokin, care a analizat clar diferitele posibilităţi,[32] a ajuns la concluzia că gradul de armonie al elementelor culturii variază de la o societate la alta.

Marxismul n-a lămurit pe deplin problema gradului de dependenţă a literaturii de societate. De aceea multe dintre problemele de bază abia dacă au început să fie studiate. Ocazional găsim, de exemplu, argumente pentru determinarea socială a genurilor, ca în teoria originii burgheze a romanului, sau chiar a anumitor forme şi atitudini ale genurilor, cum aflăm, de pildă, în teoria nu prea convingătoare a lui E. B. Burgum, potrivit căreia tragi-comedia „rezultă din imprimarea seriozităţii burgheze peste frivolitatea aristocratică".[33] Există oare determinanţi sociali precişi ai unui stil literar atît de larg ca romantismul care, deşi asociat cu burghezia, a fost, cel puţin în Germania, antiburghez în ideologia lui chiar din capul locului ?[34] Deşi pare evident că ideologiile şi temele literare depind în oarecare măsură de condiţiile sociale, rareori au fost stabilite originile sociale ale formelor şi stilurilor, precum şi ale genurilor şi normelor literare propriu-zise.

S-au făcut încercări cît se poate de concrete în această direcţie în unele studii dedicate originilor sociale ale literaturii : în teoria unilaterală a lui Bücher care susţine că poezia s-ar fi născut din ritmurile muncii ; în numeroasele cercetări întreprinse de antropologi asupra rolului magic al artei primitive ; în tentativa foarte erudită făcută de George Thomson de a lega concret tragedia greacă de cultul şi ritualurile reli-

gioase, precum și de revoluția socială democratică efectuată în vremea lui Eschil ; în tentativa oarecum naivă a lui Cristopher Cauldwell de a căuta izvoarele poeziei în emoțiile tribale și în „iluzia" burgheză a libertății individuale.

Întrebarea dacă atitudinile sociale n-ar putea deveni „constitutive", intrînd într-o operă literară ca părți integrante ale valorii ei artistice, n-ar putea fi pusă decît dacă s-ar demonstra în mod convingător determinarea socială a formelor. S-ar putea susține că „adevărul social", deși nu este, în sine, o valoare artistică, contribuie la îmbogățirea unor valori artistice cum ar fi complexitatea și coerența. Dar acesta nu este un adevăr absolut. Există mari opere literare care nu prezintă nici un interes social sau doar unul foarte redus ; literatura socială este numai un fel de literatură și nu ocupă un loc central în teoria literaturii decît dacă se consideră că literatura constă în primul rînd în „imitarea" vieții așa cum este ea și, în special, a vieții sociale. Dar literatura nu este un succedaneu al sociologiei sau al politicii. Ea își are propria ei justificare și propriul ei țel.

10

Literatura și ideile

Raportul dintre literatură și idei poate fi conceput în moduri foarte diferite. Adesea literatura este considerată drept o formă a filozofiei, drept „idei" înfățișate în haină artistică ; și ca atare este analizată pentru a se extrage „ideile directoare". Cercetătorii sînt îndemnați să rezume și să sintetizeze operele literare pe baza acestor idei. Mulți critici mai vechi au împins această metodă pînă la absurd ; ne gîndim în special la unii shakespearologi germani de tipul lui Ulrici care a afirmat că ideea centrală din *Negustătorul din Veneția* ar fi maxima *summum jus, summa injuria.* [1] Deși astăzi majoritatea cercetătorilor se feresc de asemenea hiperintelectualizări, încă mai apar studii care abordează operele literare ca și cum ar fi niște tratate de filozofie.

Poziția opusă tăgăduiește orice interes filozofic al literaturii. Într-o prelegere intitulată *Philosophy and Poetry (Filozofie și poezie),* George Boas a exprimat această poziție cît se poate de categoric :

> *...ideile din poezie sînt de obicei banale și adesea false și nici un cititor trecut de șaisprezece ani nu va fi de părere că merită să citească poezie doar de dragul conținutului.* [2]

După opinia lui T. S. Eliot, „nici Shakespeare, nici Dante n-au fost adevărați gînditori". [3] Îi putem concede lui Boas că în majoritatea cazurilor valoarea substanței intelectuale a poeziei (și se pare că el se referă mai ales la poezia lirică) este de obicei considerabil exagerată. Dacă vom analiza poeme vestite, admirate pentru filozofia lor, nu vom descoperi adesea decît simple locuri comune pe tema că omul este muritor sau că nimeni nu știe ce soartă îl așteaptă. Exprimările oraculare

ale anumitor poeți din perioada victoriană ca Browning, de pildă, care multor cititori li s-au părut revelatorii, se dovedesc adesea a reprezenta simple versiuni lesne de reținut ale unor adevăruri străvechi.[4] Chiar dacă ni se pare că ne putem însuși o afirmație generală ca acea a lui Keats : *Beauty Is Truth, Truth Is Beauty* (Frumusețea-i adevăr, adevărul, frumusețe), nu putem face nimic cu această egalitate afară doar dacă vedem în ea concluzia unei poezii care vrea să ilustreze permanența artei și nepermanența emoțiilor umane și a frumuseții naturale. Reducerea unei opere literare la o maximă — sau, mai rău, izolarea anumitor pasaje — este dezastruoasă pentru înțelegerea unicității acesteia : ea dezintegrează structura operei și impune criterii de evaluare străine. ([a])

Fără îndoială, literatura poate fi privită ca o sursă de documente pentru istoria ideilor și filozofiei, deoarece istoria literaturii merge paralel cu istoria intelectuală și o reflectă. Adesea mărturisiri explicite sau aluzii dovedesc adeziunea unui poet la o anumită filozofie sau permit să se tragă concluzia că a luat contact direct cu unele filozofii altădată binecunoscute sau că, cel puțin, cunoaște principiile lor generale.

În ultimele cîteva decenii, un întreg grup de cercetători americani s-a dedicat studiului acestor probleme, intitulîndu-și metoda „istoria ideilor", termen cam nepotrivit pentru metoda cu aplicațiune specială, limitată, pe care a elaborat-o și a susținut-o A. O. Lovejoy.[5] Eficacitatea ei a fost strălucit demonstrată de Lovejoy într-o carte intitulată *The Great Chain of Being (Marele lanț al existenței)*, în care susține că de la Platon la Schelling ideea a urcat o scară naturală și urmărește trecerea ei prin toate modurile de gîndire : de la filozofie, în sensul strict al cuvîntului, la gîndirea științifică, la teologie și — în mod special — la literatură. Această metodă se deosebește de istoria filozofiei în două privințe. În primul rînd, în concepția lui Lovejoy istoria filozofiei se mărginește la studiul marilor gînditori, în vreme ce „istoria ideilor" se ocupă și de gînditori de valoare mai modestă, inclusiv de poeți care, după părerea lui, depind de gînditori. În al doilea rînd, el observă că istoria filozofiei studiază marile sisteme, în vreme ce istoria ideilor urmărește ideile una cîte una, adică des-

compune sistemele filozofice în părţile lor componente, studiind fiecare idee în parte.

Deşi perfect acceptabile ca bază pentru un studiu izolat ca *The Great Chain of Being*, delimitările concrete făcute de Lovejoy nu reuşesc să fie convingătoare în general. Istoria conceptelor filozofice ţine, în mod firesc, de istoria filozofiei în care de mult a fost inclusă de Hegel şi de Windelband. Un studiu care s-ar ocupa doar de idei separate ignorînd sistemele ar fi la fel de unilateral ca o istorie a literaturii care s-ar limita să se ocupe de istoria versificaţiei, a stilului sau a imaginilor artistice, neglijînd entităţile coerente, adică operele literare individuale. „Istoria ideilor" nu este decît un mod special de abordare a istoriei generale a gîndirii, care nu foloseşte literatura decît ca document şi ilustraţie. Acest lucru devine evident cînd Lovejoy afirmă că în mare parte ideile cuprinse în operele literare profunde sînt „idei filozofice diluate". [6]

Totuşi, „istoria ideilor" se cuvine salutată de cercetătorii literari, şi aceasta nu numai pentru lumina indirectă pe care o mai bună înţelegere a istoriei filozofiei o poate arunca asupra literaturii. Metoda lui Lovejoy reprezintă o reacţie împotriva intelectualismului excesiv al majorităţii istoricilor gîndirii. Ea recunoaşte că gîndirea, sau cel puţin alegerea între feluritele sisteme de gîndire, este adesea determinată de anumite principii, de deprinderi mintale mai mult sau mai puţin inconştiente ; că adoptarea ideilor este influenţată de receptivitatea oamenilor la diferite feluri de patos metafizic ; şi că adesea ideile nu sînt decît cuvinte-cheie, formulări sacrosancte care se impun a fi studiate semantic. Leo Spitzer, care n-a fost de acord cu multe particularităţi ale „istoriei ideilor" lui Lovejoy, a dat el însuşi exemple excelente de combinare a istoriei intelectuale şi a semanticii în studii care urmăresc cuvinte ca „mediu", „ambianţă" şi *Stimmung* în toate asociaţiile şi ramificaţiile lor de-a lungul istoriei. [7] În sfîrşit, metoda lui Lovejoy are o caracteristică foarte atrăgătoare. Ea ignoră în mod deliberat parcelarea cercetărilor literare şi istorice pe limbi şi naţionalităţi.

Cu greu ar putea fi exagerată valoarea pe care o are pentru exegeza unui text poetic cunoaşterea istoriei filozofiei şi a gîndirii în general. În afară de aceasta, istoria literară —

în special cînd se ocupă de scriitori ca Pascal, Emerson, Nietzsche — este în permanență obligată să trateze probleme de istorie a gîndirii. Într-adevăr, istoria criticii este pur și simplu o parte a istoriei gîndirii estetice — cel puțin dacă este tratată în sine, fără referire la activitatea creatoare contemporană cu ea.

Fără îndoială, se poate demonstra că literatura engleză reflectă istoria filozofiei. Poezia elizabetană este pătrunsă de platonismul renascentist. Spenser a scris patru imnuri care prezintă ascensiunea neoplatonică de la materie la frumusețea divină, iar în *Faerie Queene (Crăiasa zînelor)* rezolvă în favoarea unei ordini eterne, imuabile disputa dintre Mutabilitate și Natură. La Marlowe se percep reverberații ale ateismului și scepticismului italian contemporan. Chiar și la Shakespeare se găsesc, alături de ecouri din Montaigne și clișee împrumutate de la stoici, numeroase urme de platonism renascentist, de pildă, în vestitul discurs al lui Ulise din *Troilus și Cresida*. La Donne putem urmări studiul scrierilor Părinților bisericii și ale scolasticilor, precum și influența pe care a exercitat-o noua știință asupra sensibilității lui. Chiar și Milton a elaborat o teologie și o cosmogonie foarte personală care, potrivit unei anumite interpretări, îmbină elemente materialiste cu elemente platoniciene și se inspiră atît din gîndirea orientală cît și din doctrinele unor secte contemporane cum ar fi aceea a mortaliștilor.

Dryden a scris versuri filozofice care expun controversele teologice și politice ale timpului și demonstrează precis că autorul era la curent cu fideismul, cu știința modernă, cu scepticismul și cu deismul. Thomson poate fi considerat exponentul unui sistem care împletește concepția lui Newton cu aceea a lui Shaftesbury. *Essay on Man (Eseul despre om)* al lui Pope abundă în ecouri filozofice ; iar Gray a versificat teoriile lui Locke în hexametri latini. Entuziast admirator al lui Locke, Laurence Sterne a folosit de-a lungul întregului său roman, *Tristram Shandy*, ideile acestuia despre asociație și durată, adesea pentru a obține efecte comice.

Dintre marii poeți romantici, Coleridge a fost un filozof de mare ambiție și cu oarecare autoritate. El i-a studiat cu atenție pe Kant și pe Schelling și le-a expus ideile, deși nu

întotdeauna în spirit critic. Prin Coleridge, a cărui poezie a fost puţin influenţată de propria lui filozofie sistematică, multe idei germane sau, în general, neoplatonice au intrat sau au reintrat în tradiţia poeziei engleze. La Wordsworth găsim influenţa lui Kant şi unii au pretins despre el că ar fi cunoscut bine şi opera psihologului Hartley. Shelley a fost la început profund influenţat de filozofii francezi din secolul al XVIII-lea şi de discipolul lor englez Godwin, dar mai tîrziu a asimilat idei ce aparţineau lui Spinoza, Berkeley şi Platon.

Controversa din perioada victoriană dintre ştiinţă şi religie şi-a aflat o expresie binecunoscută în operele lui Tennyson şi Browning. Swinburne şi Hardy reflectă ateismul pesimist al epocii lor, iar la Hopkins se pot observa efectele studierii lui Duns Scotus. George Eliot i-a tradus pe Feuerbach şi pe Strauss, Shaw i-a citit pe Samuel Butler şi pe Nietzsche. Majoritatea scriitorilor recenţi l-au citit pe Freud sau au citit despre el. Joyce i-a cunoscut nu numai pe Freud şi pe Jung, dar şi pe Vico, Giordano Bruno şi, firește, pe Toma d'Aquino ; Yeats a fost un profund cunoscător al teozofiei, al misticismului şi chiar al filozofiei idealiste a lui Berkeley.

În alte literaturi, cercetările privind asemenea probleme au fost poate chiar mai numeroase. Nenumărate sînt interpretările teologiei lui Dante. În Franţa, E. Gilson şi-a aplicat cunoştinţele de filozofie medievală la exegeza unor pasaje din Rabelais şi Pascal.[8] Paul Hazard a scris cu competenţă despre *La crise de la conscience européenne (Criza conştiinţei europene)* care s-a produs către sfîrşitul secolului al XVII-lea, urmărind răspîndirea ideilor iluminismului şi, într-o lucrare ulterioară, împămîntenirea lor în Europa.[9] În Germania au apărut nenumărate studii despre kantianismul lui Schiller, despre contactele lui Goethe cu Plotin şi cu Spinoza, ale lui Kleist cu Kant, ale lui Hebbel cu Hegel, şi despre alte asemenea subiecte. În Germania, într-adevăr, colaborarea dintre filozofie şi literatură a fost adesea extrem de strînsă, mai ales în perioada romantismului, cînd Fichte, Schelling şi Hegel trăiau în mijlocul poeţilor şi cînd chiar şi un poet atît de pur ca Hölderlin considera de datoria lui să speculeze sistematic pe marginea unor probleme de epistemologie şi metafizică. În Rusia, Dostoievski şi Tolstoi au fost adesea trataţi

pur și simplu ca filozofi și gînditori religioși, și chiar și lui Pușkin i s-a atribuit o filozofie sui generis.[10] În timpul mișcării simboliste, în Rusia a apărut o întreagă școală de „critici metafizici" care interpretau literatura prin prisma propriilor lor poziții filozofice. Rozanov, D. S. Merejkovski, Leon Cestov, N. Berdiaev și Viaceslav Ivanov, toți au scris despre Dostoievski sau gravitînd în jurul lui,[11] uneori folosindu-l doar ca pretext pentru a-și propovădui propriile teorii, alteori reducîndu-l la un sistem și, rareori, tratîndu-l ca pe un romancier tragic. ([b])

Dar la sfîrșitul, sau mai degrabă la începutul studiilor de acest fel, trebuie să se pună unele întrebări la care răspunsul nu e întotdeauna clar. În ce măsură simple ecouri ale gîndirii unor filozofi, prezente într-o operă literară, sînt de natură să definească concepția unui scriitor și îndeosebi concepția unui dramaturg ca Shakespeare ? Cît de clar și cît de sistematic erau împărtășite ideile filozofice respective de poeți și de alți scriitori ? Nu constituie oare adesea un anacronism de cea mai proastă speță să se considere că scriitorii din vechime ar fi avut o filozofie personală, că ar fi simțit măcar nevoia să aibă așa ceva sau că ar fi trăit în mijlocul unor oameni care ar fi încurajat orice fel de opinii personale sau le-ar fi privit cu interes ? Oare nu supraestimează adesea istoricii literari, chiar și în privința scriitorilor mai recenți, coerența, claritatea și importanța convingerilor lor filozofice ?

Chiar dacă ne gîndim la autori care au filozofat în mod foarte conștient, fiind, în cîteva cazuri, chiar filozofi speculativi, și scriind poezii ce ar putea fi numite „filozofice", va trebui totuși să punem întrebări ca acestea : Este mai bună poezia datorită faptului că este mai filozofică ? Poate fi judecată poezia în funcție de valoarea filozofiei pe care o adoptă sau în funcție de profunzimea cu care tratează filozofia adoptată ? Poate fi judecată poezia după criteriul originalității filozofice sau după măsura în care a modificat gîndirea tradițională ? T. S. Eliot l-a preferat pe Dante lui Shakespeare, deoarece filozofia lui Dante i s-a părut mai sănătoasă decît aceea a lui Shakespeare. Un filozof german, Hermann Glockner, a susținut că niciodată poezia și filozofia n-au fost mai departe una de alta decît la Dante, deoarece Dante a preluat

un sistem închegat fără să-l schimbe. [12] Adevărata colaborare dintre filozofie și poezie a avut loc în epoca presocratică din Grecia, cînd au existat poeți-gînditori ca Empedocle, în timpul Renașterii, cînd Ficino sau Giordano Bruno au scris poezie și filozofie, filozofie poetică și poezie filozofică și mai tîrziu, în Germania, cînd Goethe era atît poet cît și filozof original.

Dar sînt oare normele filozofice de acest fel criterii de critică literară ? Se cade oare să condamnăm *Essay on Man* al lui Pope pentru că folosește izvoare foarte eclectice și pentru că are coerență numai luat pasaj cu pasaj, în timp ce întregul este plin de incoerențe ? Faptul că putem demonstra că Shelley a trecut, într-o anumită perioadă a vieții, de la materialismul vulgar al lui Godwin la un fel de idealism platonician îl face oare să fie un mai bun sau un mai slab poet ? Putem oare combate impresia că poezia lui Shelley este vagă, monotonă și plicticoasă, impresie care pare-se că o au noile generații de cititori, arătînd că, totuși, corect interpretată, filozofia lui a avut sens la vremea ei, sau că, totuși cutare sau cutare pasaj nu este de neînțeles, ci se referă la unele concepții științifice sau pseudoștiințifice contemporane ? [13] Toate aceste criterii au, desigur, la bază o eronată concepție intelectualistă, o confuzie între funcțiile filozofiei și ale artei, o greșită înțelegere a modului în care ideile intră în literatură.

De aceste obiecții față de caracterul excesiv intelectualist al abordării filozofice s-a ținut seama în unele metode elaborate mai ales în Germania. Rudolf Unger (valorificînd ideile lui Dilthey) a preconizat foarte clar o metodă de cercetare care, deși anterior nu a fost practicată sistematic, era folosită de mult timp. [14] El susține, pe drept cuvînt, că literatura nu este cunoaștere filozofică tradusă în imagini și în versuri, ci expresia unei atitudini generale față de viață ; că de obicei poeții nu tratează decît în mod nesistematic problemele care în același timp constituie și probleme de filozofie, dar că modul poetic de tratare variază în funcție de epocă și de situație. Unger clasifică aceste „probleme" cam arbitrar în modul următor : problema destinului, prin care înțelege relația dintre libertate și necesitate, spirit și natură ; „problema" religioasă, care include interpretarea lui Hristos și atitudinea față de păcat și față de mîntuire ; problema naturii, în care intră chestiuni ca senti-

mentul naturii, dar și problemele miturilor și magiei. Un alt grup de probleme este desemnat de Unger în mod generic drept problema omului. Aici se încadrează atît discuția noțiunii de om cît și cele privind atitudinea omului față de moarte și concepția lui despre iubire ; în sfîrșit, mai există un grup de probleme privind societatea, familia și statul. După părerea lui Unger, se impune ca atitudinea scriitorilor în legătură cu aceste probleme să fie studiată. Au fost scrise unele cărți care, plecînd de la ideea unei evoluții imanente, încearcă să urmărească istoria problemelor menționate. Walther Rehm a scris o carte voluminoasă despre problema morții în poezia germană, Paul Kluckhohn, o carte tratînd concepția despre iubire în secolul al XVIII-lea și în perioada romantică. [15]

Opere similare există și în alte limbi. După cum sugerează și titlul ei, cartea lui Mario Praz *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica (Carnea, moartea și diavolul în literatura romantică)*, ar putea fi considerată o lucrare despre problema sexului și morții. [16] *The Allegory of Love (Alegoria iubirii)* de C. S. Lewis, o istorie a alegoriei ca gen, conține de asemenea multe observații despre schimbarea atitudinii față de dragoste și de căsătorie, iar *Death and the Elizabethan Tragedy (Moartea și tragedia elizabetană)*, de Theodore Spencer, prezintă, în partea introductivă, concepția medievală despre moarte în contrast cu concepțiile Renașterii. [17] Să dăm numai un exemplu : în evul mediu, omul se temea cel mai mult de moartea subită, deoarece ea împiedica pregătirea sufletească și pocăința, în timp ce Montaigne începe să considere că moartea rapidă este cea mai bună. El a pierdut credința creștină că moartea este țelul spre care tinde viața. H. N. Fairchild a studiat tendințele religioase în poezia engleză din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea clasificînd scriitorii în funcție de fervoarea emoțiilor lor religioase. [18] În Franța, voluminoasa carte *Histoire littéraire du sentiment religieux en France au XVII-ième siècle (Istoria literară a sentimentului religios în Franța secolului al XVII-lea)* a abatelui H. Brémond își extrage o mare parte din material din literatură ; iar Monglond și Trahard au scris studii foarte subtile despre sentimentalism, sentimentul preromantic al naturii și curioasa sensibilitate a revoluționarilor francezi. [19]

Dacă studiem lista lui Unger, trebuie să recunoaștem că unele dintre problemele pe care le enumeră sînt pur și simplu probleme filozofice, ideologice, pentru tratarea cărora poetul a fost numai, așa cum spune Sidney, „filozoful popular potrivit", în vreme ce alte probleme țin mai degrabă de istoria sensibilității și a sentimentelor decît de istoria gîndirii. Uneori aspectul ideologic și cel pur emoțional se întrepătrund. În atitudinea lui față de natură, omul este profund influențat de speculații cosmologice și religioase, dar și direct de considerații estetice, convenții literare și poate chiar și de schimbări fiziologice în felul lui de a vedea. [20] Sentimentul peisajului, deși influențat și de călători, de pictori și de grădinarii peisagiști, a fost schimbat de poeți ca Milton și Thomson și de scriitori ca Chateaubriand și Ruskin.

O istorie a sentimentelor ar fi foarte greu de scris, deoarece sentimentul este insesizabil și, în același timp, uniform. Germanii au exagerat, desigur, schimbările care au avut loc în atitudinile umane și au construit scheme suspect de clare ale evoluției acestora. Totuși, nu încape îndoială că sentimentele se schimbă, sau că, cel puțin, își au convențiile și moda lor. Balzac comentează amuzant atitudinea frivolă a domnului Hulot față de dragoste, atitudine de tipul secolului al XVIII-lea, în contrast cu aceea a doamnei Marneffe, care și-a însușit noile concepții ale restaurației despre sărmana femeie slabă, „soră de caritate". [21] Torentele de lacrimi vărsate de cititorii și de scriitorii secolului al XVIII-lea sînt un lucru binecunoscut în istoria literaturii. Gellert, un poet german cu autoritate intelectuală și socială, a plîns la scena despărțirii lui Grandison de Clementine pînă cînd batista, cartea, masa și chiar și podeaua s-au udat, și s-a lăudat cu aceasta într-o scrisoare ; [22] și chiar și Samuel Johnson, care n-a excelat prin duioșie, se lăsa în voia lacrimilor și efuziunilor sentimentale mult mai ușor decît o fac contemporanii noștri și în special cei din rîndul intelectualității. [23]

În studierea diferiților scriitori, punctul de vedere mai puțin intelectualist al lui Unger are de asemenea avantaje, deoarece încearcă să definească atitudini și idei formulate mai puțin clar, mai puțin evident. El este mai puțin amenințat de

greşeala izolării şi reducerii conţinutului unei opere literare la o simplă enunţare în proză, la o simplă formulă.

Studierea acestor atitudini i-a făcut pe unii filozofi germani să speculeze în legătură cu posibilitatea de a le reduce la cîteva tipuri de *Weltanschauung*, un termen care este folosit cu un sens destul de larg pentru a include atît idei filozofice cît şi atitudini emoţionale. Încercarea cea mai binecunoscută este aceea a lui Dilthey care în practica lui de istoric literar a subliniat neîncetat diferenţa dintre idee şi experienţă *(Erlebnis)*. În istoria gîndirii, el deosebeşte trei tipuri principale de gîndire : [24] pozitivismul, care vine de la Democrit şi Lucreţiu şi-i include pe Hobbes, pe enciclopediştii francezi şi pe materialiştii şi pozitiviştii moderni ; idealismul obiectiv, ai cărui exponenţi au fost Heraclit, Spinoza, Leibniz, Schelling, Hegel ; şi idealismul dualist sau „idealismul libertăţii" reprezentat de Platon, de teologii creştini, de Kant şi de Fichte. Primul grup explică lumea spirituală prin cea fizică, cel de al doilea vede realitatea ca expresie a unei realităţi interne şi nu recunoaşte conflictul dintre existenţă şi valoare, cel de al treilea susţine independenţa spiritului faţă de natură. În continuare, Dilthey asociază diferiţi autori cu aceste tipuri de gîndire : Balzac şi Stendhal aparţin primului tip ; Goethe, celui de al doilea ; Schiller, celui de al treilea. Această clasificare nu se bazează doar pe aderarea conştientă a scriitorilor sau pe declaraţiile lor, deoarece tipul de gîndire poate fi dedus chiar şi din operele cele mai neintelectuale. Tipurile de gîndire sînt asociate de asemenea cu atitudini psihologice generale : realismul, cu predominanţa intelectului, idealismul obiectiv, cu predominanţa sentimentului, idealismul dualist, cu predominanţa voinţei.

Herman Nohl a încercat să arate că aceste tipuri pot fi aplicate şi în pictură şi muzică. [25] Rembrandt şi Rubens aparţin cercului idealiştilor obiectivi, panteiştilor ; pictori ca Velazquez şi Frans Hals se numără în rîndul realiştilor ; Michelangelo, în acela al idealiştilor subiectivi. Berlioz aparţine primului tip, Schubert, tipului al doilea, Beethoven, tipului al treilea. Argumentele privind pictura şi muzica sînt importante, deoarece duc la concluzia că tipurile menţionate pot exista şi în literatura care nu are un conţinut intelectual evident. Unger s-a străduit să arate că deosebirile dintre ele se pot distinge chiar

şi în micile poeme lirice ale lui Mörike, Conrad Ferdinand Meyer şi Liliencron ; [26] el şi Nohl au încercat să demonstreze că *Weltanschauung*-ul poate fi descoperit chiar şi numai din stil sau din scene de roman care nu au nici un conţinut intelectual direct. Aici teoria se transformă într-o teorie a stilurilor artistice fundamentale. Walzel a încercat să lege această teorie de „concepţiile fundamentale ale istoriei artei" elaborate de Wölfflin şi de alte tipologii similare. [27]

Interesul ce-l prezintă aceste speculaţii este considerabil, şi în Germania s-au născocit numeroase variante ale teoriei pe care am expus-o. Ele au fost aplicate şi la istoria literaturii. Walzel, de exemplu, susţine că literatura germană şi, poate, întreaga literatură europeană a secolului al XIX-lea au evoluat în mod clar de la tipul al doilea (idealismul obiectiv al lui Goethe şi al romanticilor) — trecînd prin primul tip (realismul), care, în impresionism, devine treptat conştient de fenomenalitatea lumii — la idealismul dualist subiectiv al expresionismului, reprezentantul celui de al treilea tip. Schema lui Walzel nu ne spune numai că această evoluţie a existat, dar şi că schimbarea a avut loc într-o înlănţuire logică. Panteismul, ajuns la un anumit nivel, duce la naturalism, naturalismul duce la impresionism, iar subiectivismul impresionismului duce, în cele din urmă, la un nou idealism. Schema este dialectică şi, în fond, hegeliană.

Cei care privesc obiectiv aceste speculaţii vor exprima scepticism în legătură cu exactitatea unor astfel de scheme. Ei se vor îndoi de caracterul sacru al acestei triade. Unger însuşi, de exemplu, distinge două tipuri de idealism obiectiv : un tip armonios, reprezentat de Goethe, şi un tip dialectic, reprezentat de Boehme, Schelling şi Hegel ; obiecţii similare ar putea fi aduse tipurilor de „pozitivism", care par să înglobeze o multitudine de puncte de vedere adesea foarte divergente. Dar mai importante decît astfel de obiecţii privind detaliile clasificării sînt îndoielile pe care trebuie să le avem în legătură cu întreaga concepţie care stă la baza acestei teorii. Toate tipologiile de acest fel duc numai la o clasificare rudimentară a întregii literaturi în trei sau cel mult cinci sau şase categorii. Individualitatea concretă a poeţilor şi a operelor lor este ignorată sau minimalizată. Din punct de vedere literar

nu se realizează aproape nimic clasificînd poeți atît de diferiți ca Blake, Wordsworth și Shelley ca „idealiști obiectivi". Este greu de sesizat rațiunea reducerii istoriei poeziei la permutările a trei sau mai multe tipuri de *Weltanschauung*. În fine, această poziție implică un relativism radical și excesiv. Ea trebuie să plece de la ideea că aceste trei tipuri sînt de valoare egală și că poetul nu are altă posibilitate decît aceea de a alege unul dintre ele pe baza temperamentului lui sau a unei atitudini date, fundamental irațională, față de lume. Concluzia care se desprinde este că nu există decît aceste tipuri și că fiecare poet este o ilustrare a unuia dintre ele. Desigur, întreaga teorie se bazează pe o filozofie generală a istoriei care consideră că între filozofie și artă există o relație strînsă și necesară nu numai pe plan individual, ci și în cadrul diferitelor perioade și în cursul întregii istorii. Ajungem astfel la discutarea ideilor de la care pleacă *Geistesgeschichte*.

Termenul de *Geistesgeschichte* poate fi folosit în mare măsură ca sinonim cu istoria intelectuală, cu istoria ideilor a lui Lovejoy ; și el are avantajul de a fi un termen mai puțin intelectualizat decît termenii englezești. *Geist* este un termen larg care include probleme aparținînd în mare parte istoriei sentimentului. Totuși, *Geist* are și implicații mai puțin fericite legate de întreaga concepție despre „spiritul obiectiv". Dar în Germania termenul de *Geistesgeschichte* este de obicei înțeles într-un sens încă și mai special : adepții acestei teorii consideră că fiecare perioadă are un „spirit al epocii" propriu și încearcă

> *să reconstituie spiritul unei epoci din diferitele ei obiectivizări — de la religie pînă la costume. Noi căutăm totalitatea care se află dincolo de obiecte și explicăm toate faptele prin acest spirit al epocii.* [28]

Geistesgeschichte pleacă de la ideea existenței unei coerențe foarte strînse între toate activitățile culturale și celelalte activități ale omului, a unui paralelism perfect între arte și științe. Metoda pornește de la unele sugestii făcute de frații Schlegel, iar exponentul ei cel mai bineounoscut și cel mai extravagant este Spengler. Dar printre cei care au practicat-o există și profesori universitari, istorici literari de

profesie, care au aplicat această metodă mai ales în studiul materialelor literare. Metoda a fost folosită în lucrări foarte variate, de la operele unor dialecticieni foarte serioşi, cum ar fi Korff (care a schiţat istoria literaturii germane între 1750 şi 1830 prezentînd-o ca pe o mişcare dialectică de la raţional la iraţional pînă la sinteza hegeliană), pînă la producţiile fantastice, confuze, pseudomistice, verbaliste ale unor Cysarz, Deutschbein, Stefansky şi Meissner. [29] Această metodă se bazează în mare parte pe analogie : pe analogia negativă, în măsura în care tinde să sublinieze elementele diferite existente în cadrul unei epoci, ignorînd elementele asemănătoare, şi pe analogia pozitivă, în măsura în care tinde să sublinieze asemănările dintre evenimentele sau producţiile unei anumite perioade, ignorînd deosebirile. Perioada romantică şi cea barocă s-au dovedit terenuri deosebit de propice pentru astfel de exerciţii de inventivitate.

Un exemplu ilustrativ este lucrarea lui Meissner *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks (Bazele spirituale ale barocului în literatura engleză* — 1934), care defineşte spiritul epocii ca un conflict al unor tendinţe opuse, autorul urmărind neabătut aplicarea acestei formule la toate activităţile umane, de la tehnologie la explorare, de la călătorii la religie. Materialul este aranjat cu grijă în categorii ca : expansiune şi concentrare, macrocosm şi microcosm, păcat şi mîntuire, credinţă şi raţiune, absolutism şi democraţie, „atectonică" şi „tectonică". Prin stabilirea unor astfel de analogii universale, Meissner ajunge triumfător la concluzia că epoca barocului a prezentat conflicte, contradicţii şi tensiuni în toate manifestările ei. Ca şi colegii lui, Meissner nu-şi pune niciodată întrebarea simplă, dar fundamentală dacă nu cumva aceeaşi schemă de contrarii n-ar putea fi dedusă din studiul oricărei alte epoci. De asemenea, nu-şi pune întrebarea dacă n-ar fi posibil ca pentru secolul al XVII-lea, şi chiar pe baza aceloraşi citate spicuite din vastele lui lecturi, să se stabilească o altă schemă a contrariilor complet diferită.

În mod similar, voluminoasele cărţi ale lui Korff reduc totul la o teză, „raţionalismul", la o antiteză, „iraţionalismul", şi la sinteza lor, „romantismul". Raţionalismul capătă repede, la Korff, şi un înţeles precis : „clasicism", iar iraţionalismul,

înțelesul vagului curent *Sturm und Drang*, în timp ce romantismul german este considerat sinteza acestora. Există în limba germană numeroase cărți care operează cu astfel de contrarii : lucrarea cu mult mai ponderată *Freiheit und Form (Libertate și formă)* de Cassirer și întortocheatul studiu *Erfahrung und Idee (Experiență și idee)* al lui Cysarz. [30] La unii scriitori germani aceste tipuri ideologice sînt fie strîns legate de tipurile rasiale, fie pur și simplu variante ale acestora : germanul sau, cel puțin, teutonul, este omul sentimentului, în timp ce latinul este omul rațiunii ; sau sînt, în ultimă analiză, tipuri psihologice, ca tipurile din obișnuita opoziție dintre demoniac și rațional. În fine, se pretinde că tipurile ideologice pot înlocui conceptele stilistice : ele se confundă cu clasicismul și romantismul, cu barocul și cu goticul. Astfel, ele au dat naștere unei uriașe cantități de scrieri în care etnologia, psihologia, ideologia și istoria artei sînt prezentate într-un talmeș-balmeș inextricabil.

Dar întreaga idee a caracterului complet unitar al unei epoci, al unei rase, al unei opere de artă, este foarte discutabilă. Paralelismul artelor poate fi acceptat numai cu mari rezerve. Paralelismul dintre filozofie și poezie este încă și mai îndoielnic. Nu trebuie decît să ne gîndim la poezia romantică engleză care a înflorit într-o perioadă cînd gîndirea engleză și scoțiană erau complet dominate de filozofia bunului-simț și de utilitarism. Chiar și în epoci în care filozofia pare să fie în strîns contact cu literatura, unitatea reală dintre ele este mult mai puțin sigură decît consideră *Geistesgeschichte*. Mișcarea romantică germană este studiată mai ales în lumina filozofiei elaborate de oameni ca Fichte sau Schelling, filozofi de profesie, și de scriitori ca Friedrich Schlegel și Novalis, cazuri-limită ale căror producții artistice propriu-zise n-au fost nici de o importanță esențială, nici prea izbutite din punct de vedere artistic. Cei mai mari poeți, dramaturgi și romancieri ai mișcării romantice germane au avut adesea doar slabe relații cu filozofia contemporană (cum a fost cazul lui E. T. A. Hoffmann și al catolicului tradiționalist Eichendorff) sau au adoptat un punct de vedere filozofic potrivnic filozofilor romantici *par excellence*, cum a făcut Jean Paul Richter, care l-a atacat pe Fichte, sau Kleist, care se simțea copleșit de

Kant. Chiar și pentru mișcarea romantică germană existența unei armonii profunde între filozofie și literatură nu poate fi susținută decît argumentînd pe baza unor fragmente și unor dizertații teoretice scrise de Novalis și de Friedrich Schlegel, discipoli declarați ai lui Fichte, ale căror speculații, adesea nepublicate în timpul vieții lor, au avut de altfel puțin de-a face cu producția de opere literare concrete.

Strînsa unitate dintre filozofie și literatură este adesea o amăgire și argumentele în favoarea ei nu au valoarea care li se atribuie, deoarece sînt bazate pe studiul ideologiei, al profesiunilor de credință și al programelor literare care, inspirîndu-se inevitabil din formulările estetice existente, nu pot avea decît o relație îndepărtată cu practica reală a scriitorilor. Acest scepticism privind strînsa integrare între filozofie și literatură nu tăgăduiește, desigur, existența a numeroase legături și chiar posibilitatea unui anumit paralelism stimulat de cadrul social comun al unei epoci și, în consecință, de influențele comune exercitate asupra literaturii și filozofiei. Dar, chiar și așa, ideea existenței unui cadru social comun ar putea fi înșelătoare. Filozofia a fost adesea cultivată de o categorie aparte care se poate deosebi foarte mult de cei care practică poezia, atît prin apartenență cît și prin proveniență socială. Filozofia, mult mai mult decît literatura, s-a identificat cu biserica și cu universitatea. Ca și toate celelalte activități ale omului, ea are propria ei istorie, propria ei dialectică : curentele și mișcările filozofice nu sînt, după părerea noastră, atît de intim legate de mișcările literare cum consideră mulți dintre adepții lui *Geistesgeschichte*.

Explicarea mutațiilor literare prin „spiritul epocii" este în mod cert defectuoasă cînd acest spirit devine o integrală mitică, absolută, în loc să fie, cel mult, o călăuză în rezolvarea unei probleme dificile și obscure. Școala germană axată pe *Geistesgeschichte* n-a reușit de obicei decît să aplice criterii dintr-un domeniu anumit (acela al artelor sau al filozofiei) la întregul activității culturale, caracterizînd apoi epoca și, în cadrul ei, fiecare operă literară, pe baza unor contrarii vagi, cum ar fi clasicismul și romantismul sau raționalismul și iraționalismul. Concepția despre „spiritul epocii" are, de asemenea, adesea, consecințe dezastruoase pentru ideea continuității civilizației

occidentale : diferitele epoci sînt considerate mult prea categoric deosebite și discontinue, iar schimbările ce se petrec de la una la alta sînt considerate a fi atît de radicale, încît *Geisteswissenschaftler*-ul ajunge nu numai la un relativism istoric fără rezerve (în ochii lui o epocă este la fel de bună ca oricare alta), dar și la o concepție falsă despre individualitate și originalitate, concepție care ignoră constantele fundamentale ale naturii umane, ale civilizației și ale artelor. La Spengler ajungem la ideea unor cicluri culturale închise care apar cu o necesitate fatală ; perfect închise și totuși, în chip misterios, paralele. Antichitatea nu se continuă cu evul mediu, continuitatea evoluției literare a Occidentului este complet contestată sau uitată.

Aceste fantastice castele din cărți de joc nu trebuie, firește, să lase în umbră adevărata problemă a unei istorii generale a omenirii sau, cel puțin, a civilizației occidentale. Sîntem însă convinși că soluțiile obișnuite oferite de *Geistesgeschichte,* cu excesiva ei încredere în contrarii și analogii, cu aplicarea fără discernămînt a ideii mutațiilor alternative ale stilurilor și formelor de gîndire *(Denkformen),* și cu credința ei într-o armonie a tuturor activităților omului, au fost premature și, adesea, puerile.

În loc să facă speculații în legătură cu probleme atît de vaste ca filozofia istoriei și integrala fundamentală a civilizației, cercetătorul literaturii ar trebui să-și îndrepte atenția asupra unei probleme concrete care n-a fost rezolvată și nici măcar discutată în mod corespunzător pînă acuma : problema modului în care pătrund de fapt ideile în literatură. Evident, nu se poate vorbi de problema ideilor dintr-o operă literară atît timp cît aceste idei rămîn simplă materie brută, simple informații. Problema se pune numai atunci cînd și numai dacă aceste idei sînt într-adevăr încorporate în chiar textura operei literare, cînd devin părți „constitutive" ale acesteia, pe scurt, cînd încetează de a fi idei în sensul obișnuit de noțiuni, devenind simboluri sau chiar mituri. (°) Există marele domeniu al poeziei didactice care pur și simplu enunță idei în formă versificată sau împodobite cu ornamentele metaforei sau alegoriei. Există romanele de idei, ca acelea ale lui George Sand sau ale lui George Eliot, în care sînt discutate „probleme"

sociale, morale sau filozofice. La un nivel superior de integrare se situează un roman ca *Moby Dick* de Melville, în care întreaga acţiune comunică un anume înţeles mitic, sau un poem ca *Testament of Beauty (Testamentul frumuseţii)* de Bridges care, cel puţin în intenţia lui, cuprinde o singură metaforă filozofică. Şi există Dostoievski, în ale cărui romane drama de idei se joacă prin intermediul unor personaje şi evenimente concrete. În *Fraţii Karamazov* cei patru fraţi sînt simboluri care iau parte la o dezbatere de idei care este, în acelaşi timp, o dramă personală. Concluzia ideologică constituie o parte integrantă a catastrofelor personale ale eroilor principali.

Dar, datorită importanţei lor filozofice, reprezintă oare romanele şi poemele filozofice, ca *Faust* de Goethe sau ca *Fraţii Karamazov* de Dostoievski, opere literare superioare? Nu se impune oare mai degrabă să tragem concluzia că „adevărul filozofic" în sine nu are valoare artistică, tot aşa cum am susţinut că nici adevărul psihologic sau social nu are, în sine, valoare artistică? Filozofia, conţinutul de idei, într-un context potrivit, pare să mărească valoarea artistică, deoarece promovează cîteva importante valori artistice: cele ale complexităţii şi coerenţei. Pregătirea teoretică poate mări puterea de pătrundere şi raza de înţelegere a scriitorului. Dar acest lucru nu se întîmplă întotdeauna. Scriitorul va fi stînjenit de prea multă teorie dacă aceasta rămîne neasimilată. Croce a susţinut că *Divina Comedie* constă din pasaje de poezie care alternează cu pasaje de teologie şi pseudoştiinţă rimate.[31] Partea a doua a lui *Faust* suferă, incontestabil, de hiperintelectualizare, este în permanenţă la hotarul alegoriei pure; iar la Dostoievski simţim adesea discrepanţa dintre reuşita artistică şi povara gîndirii. Ca realizare, Zosima, purtătorul de cuvînt al lui Dostoievski, este un personaj mai puţin viu decît Ivan Karamazov. La un nivel mai scăzut, *Zauberberg (Muntele vrăjit)* de Thomas Mann ilustrează aceeaşi contradicţie: părţile de la început, cu evocarea lumii sanatoriului, sînt, din punct de vedere artistic, superioare celorlalte părţi, cu mari pretenţii filozofice. Totuşi, în istoria literaturii, există cazuri, rare, e drept, cînd ideile devin incandescente, cînd personajele şi scenele nu reprezintă numai, ci întruchipează efectiv idei, cînd pare să aibă loc o oarecare identificare a filozofiei şi

artei. Imaginea devine concept și conceptul, imagine. Dar constituie oare acestea, în mod necesar, culmi ale artei, așa cum sînt socotite de numeroși critici cu înclinații filozofice? Croce pare să aibă dreptate cînd, discutînd partea a doua a lui *Faust*, susține că „atunci cînd poezia devine superioară în acest fel, adică superioară ei însăși, ea își pierde rangul ca poezie și ar trebui considerată mai degrabă drept inferioară, și anume drept lipsită de poezie". [32] În orice caz, trebuie să recunoaștem că poezia filozofică, oricît de bine închegată ar fi din punct de vedere artistic, nu este decît un gen de poezie, și că poziția ei în literatură nu este neapărat centrală decît pentru cine îmbrățișează o teorie a poeziei esențialmente mistică, bazată pe revelație. Poezia nu este un succedaneu al filozofiei; ea își are propria ei justificare și propriul ei țel. Poezia de idei, la fel ca orice alt gen de poezie, se cuvine să fie judecată nu după valoarea materialului cuprins, ci după gradul ei de coerență și de intensitate artistică.

11

Literatura și celelalte arte

Raporturile literaturii cu artele frumoase și cu muzica sînt foarte variate și complexe. Uneori poezia s-a inspirat din pictură, din sculptură sau din muzică. Ca și obiectele din natură și ca și ființele, și operele de artă pot deveni temele poeziei. Faptul că poeții au descris sculpturi, picturi sau chiar compoziții muzicale nu constituie o problemă teoretică deosebită. S-a sugerat că în unele din descrierile lui, Spenser s-a inspirat din tapițerii și din procesiunile timpului ; picturile lui Claude Lorrain și Salvatore Rosa au exercitat o înrîurire asupra poeziei peisagistice din secolul al XVIII-lea ; Keats a luat detaliile poeziei *Ode on a Grecian Urn (Odă la o urnă grecească)* dintr-un anumit tablou de Claude Lorrain [1]. Stephen A. Larrabee a analizat toate aluziile la sculptura elină și toate temele inspirate din aceasta care se găsesc în poezia engleză. [2] Albert Thibaudet a arătat că poemul *L'Après-midi d'un faune (După-amiaza unui faun)* de Mallarmé a fost inspirat de o pictură a lui Boucher aflată la National Gallery din Londra. [3] Poeții, mai ales poeții secolului al XIX-lea ca Hugo, Gautier, parnasienii și Tieck, au scris poeme care se referă la tablouri anume. Poeții au avut, desigur, teorii proprii despre pictură și preferințe pentru anumiți pictori, preferințe care pot fi studiate și pot fi puse într-o legătură, mai mult sau mai puțin strînsă, cu teoriile lor despre literatură și cu gusturile lor literare. Avem aici un larg cîmp de cercetare care n-a fost decît parțial explorat în ultimele decenii. [4]

La rîndul ei, evident, literatura poate deveni tema picturii sau muzicii, în special a muzicii vocale și programatice, sau poate, mai ales poezia lirică și drama să colaboreze îndeaproape cu muzica. Există tot mai multe studii despre cîntecele medievale sau despre poezia lirică elizabetană care

arată legătura intimă dintre poezie și fundalul muzical.[5] În istoria artei a apărut un întreg grup de cercetători (Erwin Panofsky, Fritz Saxl și alții) care studiază sensurile conceptuale și simbolice ale operelor de artă („Iconologia"), și adesea și relațiile lor cu literatura și modul în care s-au inspirat din ea.[6]

Dincolo de aceste chestiuni ușor de sesizat, privind izvoarele și influențele, inspirația și colaborarea, se ridică o problemă mai importantă : literatura a încercat uneori, cu bună știință, să obțină efectele picturii — să devină pictură în cuvinte, sau să realizeze efectele muzicii — să se transforme în muzică. Uneori poezia a năzuit chiar să fie sculpturală. Criticul poate să deplîngă această confundare a genurilor, așa cum au făcut Lessing în *Laocoon* și Irving Babbitt în *New Laoköon (Noul Laocoon);* dar nu putem tăgădui faptul că artele au încercat să împrumute unele de la altele diferite procedee și că, în mare măsură, au reușit să obțină efectele dorite. Desigur, se poate nega posibilitatea metamorfozării literale a poeziei în sculptură, pictură sau muzică. Termenul de „sculptural" aplicat la poezie, chiar și la aceea a lui Landor sau Gautier sau Heredia, este doar o metaforă vagă, care vrea să spună că impresia produsă de poezie este oarecum similară cu impresia produsă de sculptura greacă : răceală, sugerată de marmura albă sau de ghips, liniște, calm, contururi precise, claritate. Dar trebuie să recunoaștem că răceala din poezie este ceva foarte diferit de senzația tactilă provocată de marmură, sau de reconstituirea din imaginație a acestei senzații la vederea culorii albe ; că liniștea din poezie este ceva foarte diferit de liniștea din sculptură. Cînd poemul lui Collins *Ode to Evening (Odă serii)* este numit „poezie sculpturală", nu se spune ceva care ar implica o legătură reală cu sculptura.[7] Singurele elemente obiective care pot fi analizate în această poezie sînt metrul lent, solemn, și construcția frazei, care este destul de stranie pentru a atrage atenția asupra unor cuvinte, imprimînd astfel lecturii un ritm încet.

Dar cu greu s-ar putea contesta succesul formulei horațiene *ut pictura poesis.*[8] Deși intensitatea reprezentărilor generate de citirea unei poezii poate fi exagerată, fapt este că în anume epoci au existat poeți care într-adevăr i-au făcut

pe cititorii lor să vadă ceea ce citeau. Poate că Lessing a avut dreptate să critice, ca neizbutită sub raportul vizual (deşi nu neapărat neizbutită din punct de vedere artistic), descrierea enumerativă a frumuseţii feminine în opera lui Ariosto, dar adepţii pitorescului din secolul al XVIII-lea nu pot fi lesne trecuţi cu vederea ; iar literatura modernă, de la Chateaubriand la Proust, ne-a dat multe descrieri care cel puţin sugerează efectele picturii şi ne stimulează să vedem unele scene într-un mod care adesea aminteşte picturile contemporane. Deşi ne îndoim că poetul ar putea sugera într-adevăr imagini picturale unor cititori ipotetici care ar ignora total pictura, este clar că, în cadrul tradiţiei noastre culturale generale, unii scriitori au izbutit să sugereze imagini emblematice, pictura peisagistică a secolului al XVIII-lea, efectele impresioniste ale unui Whistler şi aşa mai departe.

Capacitatea poeziei de a realiza efectele muzicii este ceva mai îndoielnică, deşi este larg răspîndită ideea că poate să facă acest lucru. La o analiză atentă, „muzicalitatea" din versuri se dovedeşte a fi ceva cu totul diferit de „melodia" din muzică ; ea se bazează pe un aranjament special al grupurilor fonetice, pe evitarea acumulării consoanelor sau pur şi simplu pe prezenţa anumitor efecte de ritm. La unii poeţi romantici, ca la Tieck şi, mai tîrziu, la Verlaine, încercarea de a obţine efecte muzicale se identifică în mare parte cu încercarea de a suprima structura înţelesului versului, de a evita construcţiile logice, de a pune accentul pe atributele noţiunilor, nu pe noţiunile înseşi. Totuşi, contururile estompate, înţelesul vag şi lipsa de logică nu sînt de loc, în sens literal, „muzicale". Imitaţiile literare ale unor forme muzicale ca *Leitmotiv*-ul, sonata sau simfonia, par să fie mai concrete ; dar este greu de înţeles de ce repetarea unor motive sau punerea în contrast sau alternarea tonalităţilor, deşi folosite cu intenţia declarată de a imita compoziţia muzicală, n-ar fi, în esenţă, procedeele literare familiare ale repetiţiei, contrastului etc. care sînt comune tuturor artelor.[9] În cazurile relativ rare în care poezia sugerează sunete muzicale precise, ca în versurile lui Verlaine *Les sanglots longs des violons* sau în *Clopotele* lui Poe, efectul timbrului unui instrument sau al sunetului foarte

generalizat al clopotelor este realizat cu mijloace care nu depășesc cu mult onomatopeea obișnuită.

Există, desigur, poezii scrise cu intenția de a fi puse pe note, așa cum sînt, de pildă, numeroase arii elizabetane și toate libretele de operă. În unele rare cazuri, poetul și compozitorul au fost una și aceeași persoană ; dar este greu de dovedit că și compunerea muzicii și compunerea cuvintelor au fost vreodată un proces simultan. Chiar și Wagner și-a scris uneori „dramele" cu ani de zile înainte de a compune muzica pentru ele ; și, fără îndoială, multe poezii au fost scrise pentru melodii deja existente. Dar legătura dintre muzică și poeziile de reală valoare ne pare destul de slabă cînd ne gîndim chiar la cele mai izbutite transpuneri muzicale. În vreme ce poemele cu o structură bine închegată, unitară, nu se pretează la transpunere, cele mediocre sau slabe, cum sînt multe dintre producțiile de tinerețe ale lui Heine sau ale lui Wilhelm Müller, au furnizat textul celor mai frumoase lieduri ale lui Schubert și Schumann. Dacă poezia este de mare valoare literară, transpunerea în muzică adesea îi alterează sau îi umbrește complet caracteristicile, chiar dacă muzica, în sine, este valoroasă. Nu mai este nevoie să citățm exemple ca soarta piesei *Othello* de Shakespeare în opera lui Verdi, deoarece mai toate transpunerile în muzică ale *Psalmilor* sau ale poeziilor lui Goethe ne oferă argumente elocvente în sprijinul acestei afirmații. Nu încape îndoială că există o colaborare între poezie și muzică ; dar poezia sublimă nu cere muzică, iar muzica inspirată nu are nevoie de cuvinte.

De obicei paralelele ce se stabilesc între artele frumoase și literatură se mărginesc la afirmația : cutare pictură și cutare poem suscită aceeași emoție ; de pildă, mă simt vesel și fără griji cînd ascult un menuet de Mozart, cînd privesc un peisaj de Watteau și cînd citesc un poem anacreontic. Dar acest gen de paralele nu are decît prea puțină valoare cînd ar fi vorba de o analiză precisă : plăcerea produsă de o bucată muzicală nu este plăcere în general și nici chiar o plăcere de o anumită nuanță, ci o emoție care urmărește îndeaproape muzica, fiind strîns legată de ea. Cînd ascultăm muzică încercăm emoții care nu au în comun cu emoțiile din viața reală decît o tonalitate generală, și chiar dacă am defini cît mai exact posibil aceste

emoții, tot am fi foarte departe de obiectul concret care le-a stîrnit. Paralelele dintre arte care nu depășesc cadrul reacțiilor individuale ale unui cititor sau spectator și care se mulțumesc să stabilească unele asemănări emoționale între reacțiile noastre la două arte nu vor putea fi verificate niciodată și, prin urmare, nu vor contribui la realizarea unui progres conjugat în domeniul cunoștințelor noastre.

O altă metodă obișnuită de abordare a problemei relațiilor dintre arte constă în studierea intențiilor și teoriilor artiștilor. Fără îndoială, putem arăta că, în neoclasicism sau în romantism, există unele asemănări între teoriile și formulele diferitelor arte, și, de asemenea, putem găsi declarații de intenții, formulate de artiști care practică arte diferite, care sună identic sau asemănător. Dar „clasicism" în muzică înseamnă ceva foarte diferit de clasicism în literatură, pentru simplul motiv că muzica adevărată a antichității (cu excepția cîtorva fragmente) ne este necunoscută, astfel că ea n-a putut influența evoluția muzicii în felul în care literatura a fost influențată de preceptele și practica antichității. De asemenea, în ciuda frecventelor referiri la teoriile clasice și la unii pictori greci cum ar fi Apelles și în ciuda unor vechi tradiții picturale care probabil că s-au transmis din antichitate trecînd prin evul mediu, nu se poate spune că, înainte de descoperirea frescelor de la Pompei și Herculanum, pictura ar fi fost înrîurită de pictura clasică. În schimb, sculptura și arhitectura au fost determinate de modelele clasice și de imitațiile acestora într-o măsură incomparabil mai mare decît celelalte arte, inclusiv literatura. Așadar, teoriile și intențiile conștiente ale artiștilor au semnificații foarte diferite de la o artă la alta și nu ne spun decît puțin sau nimic despre rezultatele concrete ale activității unui artist, despre opera lui, despre conținutul și forma ei specifică.

Cît de neconcludentă pentru exegeză este studierea intențiilor autorului se poate vedea cel mai bine în rarele cazuri în care artistul și poetul sînt una și aceeași persoană. De pildă, compararea poeziei și picturii lui Blake sau Rossetti va arăta că nu numai calitatea tehnică, ci și însești caracterele picturii și poeziei lor sînt foarte diferite, chiar divergente. Un mic animal grotesc vrea să ilustreze versul lui

Blake, *Tyger! Tyger! burning bright... (Tigru, tigru care arzi...)* Thackeray şi-a ilustrat singur *Bîlciul deşertăciunilor*, dar caricatura cu surîs afectat a lui Becky Sharp n-are nimic de-a face cu personajul complex din roman. Există puţine asemănări de structură şi calitate între *Sonetele* lui Michelangelo şi sculptura şi picturile lui, deşi în toate putem găsi aceleaşi idei neoplatonice şi am putea descoperi anumite asemănări psihologice.[10] Aceasta arată că „mediul" unei opere de artă (un termen nefericit care suscită întrebări) nu reprezintă numai un obstacol tehnic pe care, pentru a-şi exprima personalitatea, artistul trebuie să-l biruie, ci un factor preformat de tradiţie şi înzestrat cu un puternic caracter determinant care modelează şi modifică atitudinea şi exprimarea artistului. Artistul nu concepe în termeni intelectuali generici, ci în funcţie de materialul concret; iar materialul concret îşi are propria lui istorie, adesea foarte diferită de cea a oricărui alt material.

Mai rodnică decît metoda care pleacă de la intenţiile şi teoriile artiştilor este compararea artelor din punctul de vedere al cadrului lor social şi cultural comun. Desigur, putem identifica elementul temporal, local sau social comun care a hrănit artele şi literatura, descoperind astfel influenţele comune care au acţionat asupra lor. Multe dintre paralelele ce se fac între arte nu sînt posibile decît pentru că atunci cînd se analizează opere de artă concrete se ignoră faptul că mediile sociale cărora erau adresate sau care le-au generat erau foarte diferite. Clasele sociale care creează sau cer anumite tipuri de artă pot fi foarte deosebite în unul şi acelaşi loc şi în unul şi acelaşi moment. Catedralele gotice au un cadru social diferit de cel al epopeii franceze; iar adesea sculptura este apreciată şi sprijinită de un public foarte diferit de cel al romanului. La fel de eronată ca şi ideea existenţei unui cadru social comun artelor în unul şi acelaşi loc şi în unul şi acelaşi moment este şi ideea curentă potrivit căreia artele s-ar dezvolta într-un cadru intelectual care ar fi în mod necesar unul şi acelaşi pentru toate. A interpreta pictura în lumina filozofiei contemporane pictorului ne pare un lucru hazardat: pentru a da doar un singur exemplu, vom aminti că Charles de Tolnay[11] a încercat să interpreteze tablourile lui Brueghel

cel bătrîn drept expresia unui monism panteist comparabil cu cel al lui Cusanus sau Paracelsus și anticipîndu-l pe cel al lui Spinoza și Goethe. Încă și mai primejdioasă este „explicarea" artelor pe baza unui „spirit al epocii", practicată de *Geistesgeschichte,* o mișcare pe care am criticat-o într-un alt context. [12]

Adevăratele paralelisme ce rezultă din identitatea sau similaritatea cadrului social sau intelectual n-au fost analizate concret aproape niciodată. Nu avem studii care să arate concret, de pildă, modul în care într-o anumită epocă sau într-un anumit cadru toate artele își lărgesc sau își restrîng preocuparea pentru obiectele „naturii", sau cum normele artistice sînt legate de anumite clase sociale, fiind astfel supuse unor schimbări uniforme, sau cum valorile estetice se schimbă în pas cu revoluțiile sociale. Există aici un vast cîmp de cercetare aproape neatins, care promite să furnizeze date valoroase pentru compararea artelor. Cu ajutorul acestei metode se pot stabili, firește, doar influențele similare exercitate asupra evoluției diferitelor arte, *nu* toate paralelismele necesare.

Evident, metoda fundamentală de comparare a artelor este cea bazată pe analiza operelor de artă propriu-zise, pe studiul relațiilor lor structurale. Nu vom avea niciodată o adevărată istorie a unei arte, și cu atît mai puțin o istorie comparată a artelor, decît dacă ne vom concentra asupra analizei operelor, lăsînd pe planul al doilea studiile privind psihologia cititorului și a spectatorului sau a autorului și a artistului, precum și studiile referitoare la cadrul cultural și social, oricît de utile ar fi ele din respectivele puncte de vedere. Din nefericire, pînă acum n-am avut aproape nici unul dintre instrumentele necesare pentru asemenea comparații între arte. Aici se ridică o problemă foarte dificilă : care sînt elementele comune și comparabile ale artelor ? Nu întrevedem nici o soluție într-o teorie ca aceea a lui Croce care concentrează toate problemele estetice în actul intuiției, în mod misterios identificat cu expresia. Croce susține inexistența modurilor de exprimare și „condamnă ca absurdă orice încercare de clasificare estetică a artelor", respingînd astfel *a fortiori* toate deosebirile dintre genuri sau tipuri. [13] Nu ne ajută mai mult în rezolvarea problemei noastre nici teoria susținută de John

Dewey în *Art as Experience (Arta ca experiență* — 1934), potrivit căreia artele ar avea o substanță comună, deoarece există „condiții generale fără de care experiența nu este posibilă". [14] Fără îndoială, există un numitor comun în toate actele de creație artistică sau, în ultimă instanță, în toate creațiile, activitățile și experiențele umane. Dar acestea sînt soluții care nu ne ajută în compararea artelor. Mai concret, Theodore Meyer Greene consideră că elementele comparabile ale artelor sînt complexitatea, integrarea și ritmul și pledează elocvent, cum făcuse și John Dewey înaintea lui, pentru aplicarea termenului „ritm" la artele plastice. [15] Ne pare totuși imposibil să ignorăm profunda deosebire dintre ritmul unei bucăți muzicale și ritmul unei colonade, în care nici ordinea, nici tempoul nu sînt impuse de structura operei. Complexitatea și integrarea nu sînt decît alți termeni pentru „varietate" și „unitate", avînd astfel o utilitate foarte limitată. Puține încercări concrete de a se ajunge la astfel de numitori comuni ai artelor pe o bază structurală au depășit acest punct. Într-o carte intitulată *Aesthetic Measure (Măsura estetică)* [16], G. D. Birkhoff, un matematician de la Universitatea Harvard, a încercat, cu oarecare succes, să găsească o bază matematică comună pentru formele simple de artă și pentru muzică și a inclus și un studiu cu privire la „muzicalitatea" versului care și ea este definită în ecuații și coeficienți matematici. Dar problema eufoniei din versuri nu poate fi rezolvată separat de problema sensului și notele mari acordate de Birkhoff unor poeme de Edgar Allan Poe par să confirme acest lucru. Dacă ar fi acceptate, ideile lui ingenioase n-ar face decît să lărgească prăpastia dintre însușirile esențial „literare" ale poeziei și însușirile celorlalte arte, pe care le unește faptul că au mult mai multă „măsură estetică" decît literatura. (a)

Problema paralelismului artelor a sugerat de timpuriu aplicarea la literatură a unor concepte stilistice elaborate în istoria artelor. În secolul al XVIII-lea s-au făcut nenumărate comparații între structura operei lui Spenser *Faerie Queene* și strălucita dezordine a unei catedrale gotice. [17] Privind, prin analogie, toate artele unei culturi, Spengler vorbește în lucrarea sa *Der Untergang des Abendlandes (Decăderea Occidentului)*, despre „muzica de cameră vizibilă în mobila curbată, în ca-

merele cu oglinzi, în pastoralele şi în statuetele de porţelan ale secolului al XVIII-lea", menţionează „stilul Tizian al madrigalului" şi se referă la un „*allegro feroce* al lui Frans Hals şi la un *andante con moto* al lui Van Dyck". [18] În Germania acest mod de a stabili analogii între arte a generat o pletoră de scrieri despre omul gotic şi despre spiritul baroc şi a dus la folosirea în literatură a termenilor „rococo" şi „Biedermeier". În domeniul artelor frumoase, succesiunea clar ordonată a stilurilor : gotic, renascentist, baroc, rococo, romantic, Biedermeier, realist, impresionist şi expresionist, i-a impresionat pe istoricii literari şi s-a impus şi în periodizarea literaturii. Stilurile menţionate sînt împărţite în două grupuri principale care, în esenţă, prezintă opoziţia dintre clasic şi romantic : de o parte, stilurile gotic, baroc, romantic şi expresionist ; de altă parte, stilurile renascentist, neoclasic şi realist. Stilurile rococo şi Biedermeier pot fi interpretate ca variante tîrzii, decadente, înflorate ale stilurilor precedente, respectiv ale barocului şi romanticului. Adesea paralelismele sînt foarte forţate ; şi este uşor să găseşti absurdităţi chiar şi în scrierile celor mai renumiţi cercetători care au folosit această metodă. [19]

Cea mai concretă încercare de a transfera categoriile istoriei artei la literatură este aplicarea de către Oskar Walzel a criteriilor lui Wölfflin. În *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Principiile istoriei artei)* [20] Wölfflin a stabilit, pe baza unor elemente pur structurale, deosebirile dintre arta Renaşterii şi cea barocă. El a elaborat o schemă de contrarii aplicabile oricărei picturi, sculpturi şi oricărui specimen de arhitectură din perioada respectivă. Arta Renaşterii, susţinea el, este „liniară", în timp ce arta barocă este „picturală". „Liniar" înseamnă că şi contururile figurilor şi cele ale obiectelor sînt desenate clar, în vreme ce „pictural" înseamnă că lumina şi culoarea, care estompează contururile obiectelor, sînt ele însele principiile compoziţiei. Pictura şi sculptura Renaşterii folosesc o formă „închisă", o grupare simetrică, echilibrată a figurilor sau suprafeţelor, în timp ce barocul preferă o formă „deschisă", o compoziţie asimetrică în care accentul cade nu pe centrul unui tablou, ci pe un colţ al lui sau chiar dincolo de cadrul tabloului. Picturile din perioada Renaşterii sînt „plane" sau, cel puţin, compuse pe diferite planuri regresive, în timp ce

picturile baroce sînt „profunde" sau par să conducă privirea spre un fundal îndepărtat și indistinct. Picturile Renașterii sînt „multiple", în sensul că au părți foarte distincte ; operele barocului sînt „unificate", foarte coerente, închegate. Operele de artă din perioada Renașterii sînt „clare", în timp ce operele baroce sînt relativ „neclare", estompate, confuze.

Wölfflin și-a demonstrat concluziile printr-o admirabil de fină analiză a unor opere de artă concrete și a indicat necesitatea evoluției de la Renaștere la baroc. Desigur, ordinea lor nu poate fi inversată. Wölfflin nu oferă nici o explicație cauzală a acestui proces, mulțumindu-se doar să sugereze că a avut loc o schimbare în „felul de a vedea", schimbare care totuși cu greu ar putea fi considerată pur fiziologică. Această părere, cu accentul pe care-l pune pe schimbările intervenite în „felul de a vedea", pe schimbările de pură structură și compoziție, se inspiră din teoriile lui Fiedler și Hildebrand privind vizibilitatea pură și se trage în ultimă analiză de la Zimmermann, un estetician adept al lui Herbart. [21] Dar însuși Wölfflin, mai ales în declarații făcute mai tîrziu, [22] a recunoscut limitele metodei sale, arătînd că nu consideră nicidecum că istoria formelor elaborată de el ar fi epuizat toate problemele istoriei artei. Chiar de la început el a admis existența unor stiluri „personale" și „locale" și a văzut că tipurile lui puteau fi găsite și în afara secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, deși într-o formă mai puțin clară.

În 1916, sub impresia lecturii lui Wölfflin, Walzel a încercat să transfere la literatură categoriile elaborate în *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.* [23] Studiind compoziția pieselor lui Shakespeare, el a ajuns la concluzia că Shakespeare aparține barocului, deoarece piesele lui nu sînt construite în modul simetric găsit de Wölfflin în picturile Renașterii. Numărul mare de personaje minore, gruparea lor asimetrică, accentul variabil pus pe diferitele acte ale pieselor, toate aceste caracteristici arată, după părerea lui, că tehnica lui Shakespeare este identică cu cea a artei baroce, în vreme ce Corneille și Racine, care și-au compus tragediile în jurul unui personaj central, distribuind accentul între acte după tiparele aristotelice tradiționale, sînt încadrați în tipul renascentist. Într-o cărticică, *Wechselseitige Erhellung der Künste (Luminarea reciprocă a*

artelor) şi în numeroase scrieri ulterioare,[24] Walzel a încercat să dezvolte şi să justifice transferul la literatură al categoriilor lui Wölfflin, la început destul de modest, dar apoi cu pretenţii din ce în ce mai extravagante. ([b])

Unele din categoriile lui Wölfflin pot fi reformulate clar şi destul de uşor în termeni literari. Există o opoziţie evidentă între o artă care are o preferinţă pentru contururi clare şi pentru părţi distincte şi o artă cu o compoziţie mai slab organizată şi cu contururi estompate. Încercarea lui Fritz Strich de a caracteriza opoziţia dintre clasicismul german, de o parte, şi romantismul german, de altă parte, recurgînd la categoriile elaborate de Wölfflin pentru arta Renaşterii şi pentru baroc, dovedeşte că, interpretate larg, aceste categorii pot exprima vechea opoziţie dintre poemul clasic perfect şi poezia romantică neşlefuită, fragmentară sau cu contururi şterse.[25] Şi în felul acesta rămînem cu o singură pereche de contrarii pentru întreaga istorie a literaturii. Categoriile lui Wölfflin, chiar reformulate în termeni strict literari, nu ne ajută decît să clasăm operele de artă în două categorii care, analizate în detaliu, se reduc la vechea distincţie dintre clasic şi romantic, dintre structura rigidă şi cea liberă, dintre arta plastică şi cea picturală : la un dualism cunoscut fraţilor Schlegel, lui Schelling şi lui Coleridge, care au ajuns la el prin argumente ideologice şi literare. Unica pereche de contrarii a lui Wölfflin izbuteşte să grupeze la un loc întreaga artă clasică şi pseudoclasică, pe de o parte, iar, pe de altă parte, să stabilească o legătură între mişcări atît de diferite cum sînt goticul, barocul şi romantismul. Această teorie pare să lase în umbră continuitatea neîndoielnică şi extrem de importantă dintre Renaştere şi baroc, tot aşa cum aplicarea ei la literatura germană de către Strich stabileşte o opoziţie artificială între etapa pseudoclasică din evoluţia lui Schiller şi Goethe şi mişcarea romantică de la începutul secolului al XIX-lea, lăsînd neexplicat şi incomprehensibil curentul *Sturm und Drang*. În realitate, literatura germană de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea formează o unitate relativă, care nu poate fi descompusă în două elemente contrare, ireconciliabile. Astfel, teoria lui Wölfflin ne-ar putea ajuta să clasificăm operele literare şi să stabilim sau, mai degrabă,

să ilustrăm vechea schemă a evoluției dualiste bazată pe acțiune și reacțiune sau pe conformism și revoltă ; dar, confruntată cu realitatea procesului complex al creației literare, această schemă nu izbutește nici pe departe să reflecte modurile foarte variate în care acesta se desfășoară de fapt.

Transferul perechilor de concepte ale lui Wölfflin lasă, de asemenea, complet nerezolvată o problemă importantă. Nu putem explica în nici un fel faptul evident că artele n-au evoluat cu aceeași iuțeală și în același timp. Uneori literatura pare să rămînă în urma celorlalte arte : de pildă, cu greu am putea vorbi de existența unei literaturi engleze în epoca în care se construiau marile catedrale engleze. În alte perioade muzica rămîne în urma literaturii și a celorlalte arte : de exemplu, nu putem vorbi de muzică „romantică" înainte de 1800, în timp ce o mare parte din poezia romantică a precedat această dată. Ne vine greu să explicăm faptul că poezia „pitorească" a precedat cu cel puțin șaizeci de ani invazia pitorescului în arhitectură, [26] sau faptul, amintit de Burckhardt, [27] că *Nencia*, o descriere a vieții rurale scrisă de Laurențiu Magnificul, a precedat cu vreo optzeci de ani primele tablouri de gen ale lui Jacopo Bassano și ale școlii sale. Chiar dacă aceste cîteva exemple ar fi prost alese și ar putea fi respinse, ele ridică o problemă ce nu poate fi rezolvată printr-o teorie simplistă care ar susține, de pildă, că muzica ar rămîne întotdeauna cu o generație în urma poeziei. [28] Desigur, ar trebui încercat să se stabilească o corelare cu factorii sociali, dar în fiecare caz în parte acești factori vor varia.

În sfîrșit, mai există problema ridicată de faptul că anumite epoci sau anumite națiuni au fost extrem de productive numai în domeniul unei arte sau două, în vreme ce, în domeniul celorlalte arte, n-au dat absolut nimic sau au produs doar simple imitații sau surogate. Înflorirea literaturii elizabetane, care n-a fost însoțită de o înflorire similară a artelor frumoase, este un exemplu în acest sens ; și nu am rezolva mai nimic dacă am susține că „sufletul național" s-a concentrat, într-un fel sau altul, asupra unei arte, sau că, așa cum se exprimă Émile Legouis în a sa *Histoire de la littérature anglaise (Istorie a literaturii engleze)*, „Spenser, dacă s-ar fi născut în Italia, ar fi devenit un Tiziano sau un Veronese și,

dacă s-ar fi născut în Olanda, ar fi fost un predecesor al lui Rubens sau al lui Rembrandt". [29] În cazul literaturii engleze, este ușor să se afirme că puritanismului i se datorează neglijarea artelor frumoase, dar asta nu e de ajuns pentru a explica deosebirile dintre productivitatea literaturii laice și relativa sterilitate a picturii. Dar toate acestea ne duc prea departe, la probleme istorice concrete.

Diferitele arte — artele plastice, literatura și muzica — au fiecare evoluția lor individuală, cu un tempo diferit și cu o structură internă diferită a elementelor. Fără îndoială, ele au relații permanente unele cu altele, dar aceste relații nu sînt influențe care încep într-un punct și determină evoluția celorlalte arte ; ele trebuie concepute mai degrabă ca o schemă complexă de relații dialectice care acționează în ambele sensuri, de la o artă la alta și viceversa, și pot fi complet transformate în cadrul artei în care au pătruns. Nu este vorba pur și simplu de un „spirit al epocii" care ar determina și ar penetra toate artele. Trebuie să concepem totalul activităților culturale ale omului ca un întreg sistem de serii care se dezvoltă independent, fiecare avînd norme proprii care nu sînt neapărat identice cu cele ale seriilor vecine. Sarcina istoricilor artei, în sensul cel mai larg al cuvîntului, inclusiv al istoricilor literaturii și muzicii, este să elaboreze pentru fiecare artă un sistem de termeni descriptivi, bazat pe caracteristicile specifice ale fiecărei arte. Astfel, în prezent, poezia are nevoie de o nouă poetică, de o tehnică analitică la care nu se poate ajunge prin simplul transfer sau prin simpla adaptare a unor termeni din domeniul artelor frumoase. Numai după ce vom fi elaborat un sistem potrivit de termeni pentru analiza operelor literare, vom fi în stare să delimităm perioadele literare, și nu ca entități metafizice, dominate de un „spirit al epocii". După ce vom fi stabilit asemenea schițe ale evoluției strict literare, vom putea să ne punem întrebarea dacă această evoluție nu este, într-un mod oarecare, similară cu evoluția stabilită în mod similar a celorlalte arte. Răspunsul nu va fi, desigur, un simplu „da" sau „nu". El nu va lua forma unui ansamblu de linii paralele, ci mai degrabă aceea a unui sistem încîlcit de coincidențe și divergențe. (°)

IV. *Studiul intrinsec al literaturii*

Introducere

În munca de cercetare literară punctul de plecare firesc şi raţional este interpretarea şi analiza operelor literare înseşi. La urma urmelor, numai operele justifică tot interesul nostru pentru viaţa unui scriitor, pentru mediul lui social şi pentru întregul proces literar. Dar, lucru curios, istoria literară a fost atît de preocupată de ambianţa operelor literare, încît încercările de a analiza operele au fost modeste în comparaţie cu uriaşele eforturi depuse pentru studierea cadrului lor. Unele explicaţii ale acestei supraaccentuări a factorilor care condiţionează literatura şi ale acestei neglijări a operelor înseşi nu trebuie căutate prea departe. Istoria literară modernă a apărut în strînsă legătură cu romantismul, care nu a putut răsturna sistemul de critică practicat de neoclasicism decît cu argumentul relativist că epoci diferite necesită norme diferite. În felul acesta, accentul s-a deplasat de la literatură la cadrul ei istoric, care a fost folosit pentru a justifica noile valori atribuite literaturii vechi. În secolul al XIX-lea, în mare măsură în dorinţa de a ţine pasul cu metodele ştiinţelor naturii, explicarea cauzală a literaturii a devenit obiectivul cel mai de seamă. În afară de aceasta, falimentul vechii poetici, care s-a produs o dată cu trezirea interesului pentru gustul personal al cititorului, a întărit convingerea că arta, fiind fundamental iraţională, trebuie lăsată în seama „aprecierii". Cînd Sir Sidney Lee, în prelegerea sa inaugurală, a spus că „În istoria literară căutăm condiţiile externe — politice, sociale, economice — în care este produsă literatura", [1] n-a făcut decît să rezume teoria majorităţii cercetătorilor literari academici. Rezultatul lipsei de claritate în ceea ce priveşte problemele de poetică a fost uluitoarea dezorientare a covîrşitoarei majorităţi a cer-

cetătorilor ori de cîte ori au fost puşi în faţa sarcinii de a analiza şi de a evalua efectiv o operă literară.

În anii din urmă s-a produs o reacţie salutară, în sensul recunoaşterii faptului că studiul literaturii trebuie să se concentreze în primul rînd asupra operelor literare înseşi. Vechile metode ale retoricii, poeticii sau metricii clasice sînt şi trebuie să fie revizuite şi reformulate în termeni moderni. Se introduc noi metode întemeiate pe studierea gamei mai vaste de forme existente în literatura actuală. Metoda franceză cunoscută sub numele de *explication de textes*,[2] analizele formale bazate pe stabilirea unor paralele cu istoria artelor frumoase, cultivate în Germania de Oskar Walzel,[3] şi mai ales strălucita mişcare a formaliştilor ruşi şi a discipolilor lor cehi şi polonezi[4] au dat noi impulsuri studiului operei literare pe care abia acum am început s-o vedem limpede şi s-o analizăm cum se cuvine. În Anglia, unii dintre adepţii lui I. A. Richards au acordat deosebită atenţie creaţiilor poetice,[5] iar în Statele Unite un grup de critici s-au concentrat asupra studiului operei literare.[6] Un număr de studii privind drama,[7] care subliniază deosebirea dintre dramă şi viaţă şi combat confuzia între realitatea dramatică şi realitatea empirică, sînt orientate în aceeaşi direcţie. De asemenea, numeroase studii despre roman[8] nu se mulţumesc să-l trateze numai sub aspectul relaţiilor lui cu structura socială, ci caută să-i analizeze metodele artistice — punctele de vedere, tehnica narativă.

Formaliştii ruşi s-au ridicat cu multă vigoare împotriva vechii dihotomii „conţinut" şi „formă", care taie opera literară în două jumătăţi : de o parte conţinutul brut, iar de altă parte, o formă suprapusă, pur externă.[9] Evident, efectul estetic al unei opere literare nu rezidă în ceea ce se numeşte în mod obişnuit conţinutul ei. Există puţine opere literare care nu sînt ridicole sau fără sens cînd le citim în rezumat (rezumatul nu poate fi justificat decît ca metodă pedagogică)[10]. Dar încercarea de a stabili o distincţie între formă, considerată ca factor activ din punct de vedere estetic, şi conţinut, considerat ca factor indiferent din punct de vedere estetic, întîmpină greutăţi de neînvins. La prima vedere, linia de demarcaţie ar putea să pară destul de clară. Dacă prin conţinut am înţelege ideile şi emoţiile transpuse într-o operă literară, forma ar

include toate elementele lingvistice prin care se exprimă conținutul. Dar dacă vom examina mai atent această distincție, vom vedea că conținutul include și unele elemente ale formei, de pildă, întîmplările relatate într-un roman fac parte din conținut, în vreme ce chipul în care sînt îmbinate într-o „acțiune", aparține formei. Desprinse din acest aranjament ele nu mai au absolut nici un efect artistic. Remediul obișnuit, propus și folosit pe scară largă de germani, și anume introducerea termenului de „formă internă", care a fost folosit mai întîi de Plotin și de Shaftesbury, nu face decît să complice lucrurile, deoarece linia de demarcație dintre forma internă și forma externă rămîne complet neclară. Trebuie pur și simplu să se admită că modul în care întîmplările sînt îmbinate în acțiune face parte din formă. Situația devine încă și mai dezastruoasă pentru concepțiile tradiționale, cînd constatăm că pînă și în ceea ce privește limba, care în mod obișnuit este considerată ca parte a formei, trebuie să facem distincție între cuvintele în sine, indiferente din punct de vedere estetic, și modul în care din cuvinte separate se alcătuiesc unități sonore și unități de sens, active din punct de vedere estetic. Credem că ar fi mai nimerit ca toate elementele indiferente din punct de vedere estetic să fie numite „material", iar modul în care acestea capătă eficacitate estetică să primească numele de „structură". Această distincție nu reprezintă nicidecum o simplă rebotezare a vechii perechi, conținut și formă. Ea taie de-a curmezișul vechile linii de demarcație. Noțiunea de „material" include atît elemente care înainte erau considerate ca făcînd parte din conținut, cît și elemente care în trecut erau socotite de natură formală. „Structura" este o noțiune care include atît conținutul cît și forma, în măsura în care acestea sînt organizate în scopuri estetice. Opera literară va fi considerată ca un întreg sistem de semne, sau ca o structură alcătuită din semne, care slujește unui scop estetic precis.

12

Modul de existență al operei literare

Înainte de a analiza diferitele straturi ale unei opere literare, va trebui să ridicăm o problemă epistemologică extrem de dificilă, problema „modului de existență" sau a „*situs*-ului ontologic" al operei literare (pe care, în cele ce urmează, o vom numi, pe scurt, „poem"). [1] Ce este un „adevărat" poem ; unde trebuie să-l căutăm ; cum există el ? Un răspuns corect la aceste întrebări nu poate să nu rezolve mai multe probleme de critică, deschizînd astfel o cale spre analiza adecvată a operei literare.

La întrebarea ce este și unde avem a face cu un poem, sau cu o operă literară în general, s-au dat mai multe răspunsuri tradiționale pe care va trebui să le supunem unei analize critice și să le înlăturăm înainte de a încerca să dăm noi înșine un răspuns. Unul dintre cele mai obișnuite și mai vechi răspunsuri este cel care consideră că poemul este un „artifact", un obiect de aceeași natură ca o sculptură sau un tablou. Astfel, opera literară este considerată identică cu liniile negre scrise cu cerneală pe o hîrtie sau pe un pergament alb sau, dacă avem în vedere un poem babilonian, cu șănțulețele săpate pe tăblițele de argilă. Evident, acest răspuns este absolut nesatisfăcător. Există, în primul rînd, o uriașă „literatură" orală. Există poezii sau povestiri care n-au fost fixate în scris niciodată și totuși continuă să existe. Așadar, rîndurile scrise cu cerneală nu reprezintă decît o metodă de notare a unui poem care trebuie conceput ca existînd și într-altfel. Chiar dacă distrugem un manuscris sau chiar toate exemplarele unei cărți tipărite, s-ar putea totuși să nu distrugem poemul, deoarece acesta s-ar putea să se păstreze în tradiția orală sau în memoria unui om ca Macaulay, care se lăuda că știe pe dinafară *Paradisul pierdut* și *Pilgrim's Progress (Călătoria pelerinului)*.

În schimb, dacă distrugem o pictură, o sculptură sau o clădire, o distrugem cu desăvîrșire, chiar dacă vom păstra descrieri sau reproduceri făcute cu alte materiale și chiar dacă vom încerca să refacem lucrarea pierdută. În acest caz nu vom putea crea decît o altă operă de artă (oricîtă similaritate ar avea cu originalul), în vreme ce distrugerea unui exemplar al unei cărți, sau chiar a tuturor exemplarelor ei, s-ar putea să nu afecteze de loc opera literară.

Că nu scrisul de pe hîrtie reprezintă „adevăratul" poem se poate dovedi și cu un alt argument. Pagina tipărită conține numeroase elemente străine poemului : corpul de literă, caracterele folosite (romane, italice), formatul paginii și mulți alți factori. Dacă am lua în serios părerea că poemul este un „artifact", ar trebui să ajungem la concluzia că fiecare exemplar în parte sau, cel puțin fiecare ediție altfel tipărită reprezintă o altă operă literară. N-am avea nici un motiv *a priori* de a considera că exemplarele aparținînd unor ediții diferite ar fi exemplare ale uneia și aceleiași opere. În afară de aceasta noi, cititorii, nu socotim toate edițiile unui poem drept corecte. Faptul că sîntem în stare să corectăm greșelile de tipar, chiar și într-un text pe care nu l-am mai citit înainte sau, în unele cazuri rare, să restabilim adevăratul înțeles al textului, demonstrează că în ochii noștri nu rîndurile tipărite reprezintă adevăratul poem. Astfel am făcut dovada că poemul (sau orice operă literară) poate avea ființă în afara versiunii lui tipărite și că „artifactul" tipărit conține numeroase elemente despre care trebuie să recunoaștem că nu fac parte integrantă din adevăratul poem.

Totuși, această concluzie negativă nu trebuie să ne facă să ignorăm enorma importanță practică pe care au avut-o, de la inventarea scrisului și tiparului, metodele noastre de notare a poeziei. Fără îndoială, multe opere literare s-au pierdut și astfel au fost complet distruse din cauză că consemnarea lor în scris a dispărut, iar mijloacele teoretic posibile ale transmiterii orale fie că n-au funcționat, fie că au fost întrerupte. Scrisul și mai ales tiparul au asigurat continuitatea tradiției literare și au adus o contribuție importantă la mărirea unității și integrității operelor literare. În afară de aceasta, cel puțin

în anumite perioade ale istoriei poeziei, forma grafică a devenit o parte integrantă a anumitor opere literare finite.

În poezia chineză, cum a arătat Ernest Fenollosa, ideogramele cu aspect pictural reprezintă o componentă a sensului complet al poemelor. Dar și în tradiția apuseană există poemele cu particularități grafice din *Antologia palatină*, există poeziile *The Altar (Altarul)* sau *The Churchfloor (Pronaosul)* de George Herbert și poezii similare ale poeților metafizici englezi care, pe Continent, își pot găsi corespondent în gongorismul spaniol, marinismul italian, poezia barocă germană și în alte curente. Poezia modernă din America (e.e. cummings), din Germania (Arno Holz *), din Franța (Mallarmé, Apollinaire) și din alte țări a folosit și ea diferite procedee grafice cum ar fi aranjarea neobișnuită a rîndurilor sau chiar așezarea începutului poeziei în josul paginii, tipărirea în diferite culori etc. [2] Încă în secolul al XVIII-lea, în romanul *Tristram Shandy*, Sterne a introdus pagini albe sau marmorate. Toate aceste procedee grafice constituie părți integrante ale acestor opere literare. Deși știm că majoritatea poeziilor nu recurg la asemenea procedee, ele nu pot fi și nu se cade să fie ignorate în cazurile amintite.

Rolul tiparului în poezie nu se mărginește nicidecum la asemenea extravaganțe relativ rare ; sfîrșitul versurilor, gruparea în strofe, împărțirea în paragrafe a pasajelor în proză, folosirea rimelor vizuale (bazate pe terminații omografe, dar nu și omofone) sau a jocurilor de cuvinte care nu capătă sens decît grație ortografiei și multe procedee similare trebuie considerate ca factori componenți ai operelor literare. Teoria care susține valoarea pur sonoră a poemului tinde să nu ia în seamă de fel aceste procedee, dar ele nu pot fi ignorate în nici o analiză completă a multor opere literare. Existența lor dovedește că pentru practica poeziei în timpurile moderne tiparul a devenit foarte important, că poezia este scrisă atît pentru ochi cît și pentru urechi. Deși folosirea procedeelor grafice nu este indispensabilă, acestea sînt mult mai frecvente în literatură decît în muzică, unde partitura tipărită joacă un rol

* În versiunea germană (pag. 160), înăuntrul acestei paranteze, este menționat, alături de Arno Holz, și poetul Stefan George.

similar cu acela al paginii tipărite din literatură. În muzică, asemenea practici sînt rare, deși nicidecum inexistente. Întîlnim numeroase procedee optice curioase (folosirea culorilor etc.) în partiturile madrigalelor italiene din secolul al XVI-lea. Händel, compozitorul „pur", „absolut" a scris un cor despre revărsarea Mării Roșii în care se spune că „apa se ridicase ca un zid", iar notele de pe partitura tipărită formează șiruri compacte de puncte așezate la distanțe egale, care închipuie o falangă sau un zid. [3]

Am început cu o teorie care probabil că, în prezent, nu are mulți adepți serioși. Un al doilea răspuns la întrebarea noastră situează esența operei literare în succesiunea sunetelor pronunțate de cel care recită sau citește versuri. Este o soluție acceptată de multă lume și apreciată mai ales de recitatori. Dar și acest răspuns este nesatisfăcător. Orice lectură cu voce tare sau recitare a unui poem nu este altceva decît o redare a poemului, nu poemul însuși. Ea este de același ordin ca interpretarea unei bucăți muzicale de către un muzician. Există — pentru a urma linia argumentului precedent — o enormă cantitate de literatură scrisă care se prea poate să nu fie citită cu voce tare niciodată. Pentru a nega acest fapt ar trebui să subscriem la vreo teorie absurdă ca aceea susținută de anumiți behavioriști care susțin că orice lectură mută este însoțită de mișcări ale coardelor vocale. De fapt, întreaga experiență ne arată că, afară de cazul că am fi aproape analfabeți, sau că ne-am osteni să învățăm a citi într-o limbă străină, sau am vrea cu tot dinadinsul să articulăm în șoaptă sunetele, citim de obicei „global", adică sesizăm fiecare cuvînt tipărit ca un întreg, fără să-l divizăm într-o succesiune de foneme, și, prin urmare, nu-l pronunțăm nici în gînd. Cînd citim repede, nu avem timp nici măcar să articulăm sunetele cu coardele vocale. În plus, a considera că poemul nu există decît prin lectura cu voce tare duce la concluzia stranie că, atunci cînd nu este recitat, poemul nu există și că el este recreat o dată cu fiecare nouă lectură.

Dar orice lectură a unui poem — și acesta e faptul cel mai important — este mai mult decît adevăratul poem : fiecare recitare conține elemente străine poemului și particularități individuale de pronunție, intonație, tempo și accentuare —

elemente care fie că sînt determinate de personalitatea vorbitorului, fie că reprezintă simptome și mijloace ale interpretării pe care o dă poemului. Mai mult, lectura unui poem nu numai că adaugă elemente personale, dar constituie întotdeauna doar o selecție a componentelor implicite ale textului poemului : tonul, viteza cu care este citit un pasaj, distribuția și intensitatea accentelor, toate acestea pot fi sau corecte, sau greșite, și chiar cînd ele sînt corecte, pot să reprezinte numai o versiune a lecturii poemului. Trebuie să admitem posibilitatea existenței mai multor feluri de a citit un poem : lecturi pe care le considerăm greșite, cînd simțim că alterează adevăratul înțeles al poemului, sau lecturi pe care le considerăm corecte și admisibile, fără a le considera totuși ideale.

Lectura unui poem nu este poemul însuși, deoarece mintal putem corecta această lectură. Chiar dacă ascultăm o lectură pe care o considerăm excelentă sau perfectă, nu putem exclude posibilitatea ca altcineva sau chiar același recitator, dar cu altă ocazie, să redea poemul într-un mod foarte diferit, scoțînd în evidență la fel de bine alte elemente ale acestuia. Analogia cu interpretarea muzicii ne este din nou utilă : interpretarea unei simfonii, chiar și de către un Toscanini, nu este simfonia însăși, deoarece ea este în mod inevitabil colorată de individualitatea interpreților și adaugă detalii concrete de tempo, rubato, timbru etc. care, într-o interpretare ulterioară, ar putea fi schimbate, deși ar fi imposibil să se nege că și a doua oară s-a executat aceeași simfonie. În felul acesta am făcut dovada că poemul poate exista în afara citirii lui cu voce tare, și că citirea cu voce tare conține numeroase elemente ce nu pot fi considerate ca făcînd parte din poem.

Totuși, în unele opere literare (mai ales în poezia lirică) aspectul sonor poate fi un factor important al structurii lor generale. Atenția poate fi atrasă asupra acestui aspect prin diferite mijloace, cum sînt metrul, anumite succesiuni de vocale sau consoane, aliterațiile, asonanțele, rimele etc. Acest fapt explică — sau mai degrabă ne ajută să explicăm — caracterul nesatisfăcător al multor traduceri de poezie lirică, deoarece aceste eficace figuri de sunet nu pot fi transferate într-un alt sistem lingvistic, deși un traducător talentat poate să redea aproximativ efectul lor general în limba sa. Există

totuși o enormă cantitate de literatură relativ independentă de figurile de sunet, lucru demonstrat de efectele istorice ale multor opere difuzate chiar în traduceri neinspirate. Sunetul poate reprezenta un factor important în structura unui poem, dar răspunsul că poemul este o succesiune de sunete este tot atît de nesatisfăcător ca și răspunsul care crede că poemul rezidă în pagina tipărită.

Un al treilea și foarte curent răspuns la întrebarea noastră spune că poemul rezidă în trăirile cititorului. Poemul, se susține, nu este nimic în afara proceselor mintale ale diferiților lui cititori și este deci identic cu starea de spirit pe care o trăim sau cu procesul mintal care are loc cînd citim sau ascultăm un poem. Dar și această soluție „psihologică" este nesatisfăcătoare. Este adevărat, desigur, că poemul poate fi cunoscut numai prin trăiri individuale, dar el nu este identic cu o astfel de trăire. Fiecare trăire individuală a unui poem conține ceva caracteristic și pur personal. Ea este colorată de dispoziția noastră și de pregătirea noastră individuală. Educația, personalitatea fiecărui cititor, climatul cultural general al unei epoci, ideile preconcepute, religioase, sau filozofice sau pur tehnice ale fiecărui cititor vor adăuga ceva instantaneu și străin fiecărei lecturi a unui poem. Două lecturi efectuate de către același cititor la epoci diferite se pot deosebi considerabil, fie pentru că între timp cititorul s-a maturizat din punct de vedere intelectual, fie pentru că este slăbit de unele împrejurări de moment cum ar fi oboseala, grijile sau neatenția. Astfel, fiecare trăire a unui poem fie că omite ceva, fie că adaugă ceva individual. Trăirea nu va fi niciodată egală cu poemul : chiar și un cititor bun va descoperi într-un poem la fiecare lectură detalii noi pe care nu le-a remarcat la lecturile anterioare, și nu este nevoie să arătăm cît de denaturată sau superficială poate fi lectura unui cititor mai puțin pregătit sau complet nepregătit.

Teoria că trăirea intelectuală a cititorului este poemul însuși duce la concluzia absurdă că poemul nu ar exista decît dacă este trăit și că el ar fi recreat la fiecare lectură. În felul acesta, nu ar exista o singură *Divină Comedie,* ci tot atîtea *Divine Comedii* cîți cititori au fost, sînt și vor fi. Pînă la urmă, ne pierdem în complet scepticism și anarhie și ajungem la

maxima eronată *de gustibus non est disputandum.* Dacă am lua în serios această teorie, ar fi imposibil să explicăm de ce interpretarea dată unui poem de către un cititor ar fi mai bună decît interpretarea oricărui altuia și de ce putem corecta interpretarea altor cititori. Adoptarea ei ar însemna sfîrșitul categoric al disciplinei literaturii al cărei scop este să înlesnească înțelegerea și aprecierea unui text. Scrierile lui I. A. Richards, în special cartea sa intitulată *Practical Criticism (Critica practică),* au arătat cît de departe poate merge analiza particularităților individuale ale cititorilor și cît de mult poate face un bun profesor pentru îndreptarea interpretărilor greșite. Dar, lucru destul de curios, Richards, care critică în permanență interpretările elevilor lui, susține o teorie psihologică extremistă, care se află în contradicție categorică cu excelentele lui lucrări critice. Ideea că poezia ordonează impulsurile noastre și concluzia că valoarea poeziei constă într-un fel de terapie psihică l-au făcut în cele din urmă să admită că această terapie poate fi tot atît de bine realizată de un poem prost sau de unul bun, de un covor, de un vas, de un gest sau de o sonată.[4] În felul acesta, presupusul proces din mintea noastră nu este legat în mod clar de poemul care l-a provocat.

Oricît de interesantă ar fi în sine sau oricît de utilă ar fi pentru scopuri pedagogice, psihologia cititorului va rămîne întotdeauna în afara obiectului studiului literar — opera literară concretă — și nu poate rezolva problema structurii și valorii operei literare. Teoriile psihologice sînt în mod necesar teorii despre efectele operei literare și de aceea ele pot duce, în cazuri extreme, la un criteriu de evaluare al poeziei ca acela propus de A. E. Housman într-o prelegere intitulată *The Name and Nature of Poetry (Numele și natura poeziei* — 1933), în care ne spune, sperăm că în glumă, că poezia bună poate fi recunoscută după fiorul ce-l simțim, la lectura ei, de-a lungul șirii spinării. Această teorie este la nivelul teoriilor din secolul al XVIII-lea, care măsurau calitatea unei tragedii după cantitatea de lacrimi vărsată de spectatori ; sau la nivelul ideii pe care și-o face plasatorul de la cinematograf despre calitatea unei comedii judecînd după hohotele de rîs pe care le-a numărat în sală. Așadar, anarhia, scepticismul, o com-

pletă confuzie în privința valorilor este rezultatul tuturor teoriilor psihologice, deoarece acestea nu pot fi legate nici de structura, nici de calitatea poemului.

Teoria psihologică nu este decît foarte puțin perfecționată de I. A. Richards, cînd acesta definește poemul ca „o trăire a cititorului ideal“ [5]. Evident, întreaga problemă este deplasată asupra noțiunii de cititor *ideal* — asupra înțelesului acestui adjectiv. Dar chiar admițînd existența unei dispoziții ideale la un cititor cu cea mai îngrijită educație și cu cea mai bună pregătire, definiția rămîne nesatisfăcătoare, fiind expusă tuturor criticilor ce le-am adus metodei psihologice. Ea situează esența poemului într-o trăire de moment pe care nici chiar cititorul ideal n-ar putea-o repeta identic. Această trăire nu va reflecta niciodată întregul sens al unui poem la un moment dat și va adăuga lecturii, de fiecare dată, inevitabile elemente personale.

Pentru a elimina această dificultate, a fost propus un al patrulea răspuns. Poemul, ni se spune, este experiența autorului. Menționăm în paranteză că nu s-ar putea afirma că poemul ar fi experiența autorului în orice moment al vieții după crearea operei, cînd dînsul o recitește. În cazul acesta autorul devine, evident, un simplu cititor al operei sale, supus greșelilor și expus să interpreteze eronat propria sa operă, aproape la fel ca orice alt cititor. Se pot da multe exemple de flagrantă neînțelegere a unei opere de către propriul ei autor : vechea anecdotă despre Browning care ar fi declarat că nu înțelege un poem scris de el însuși are probabil un sîmbure de adevăr. Ni se întîmplă tuturor să interpretăm greșit sau să nu înțelegem pe deplin ceea ce am scris cu cîtva timp în urmă. Așadar, concepția amintită pesemne că se referă la experiența autorului în perioada în care creează opera. Prin „experiența autorului“ putem însă înțelege două lucruri diferite : experiența conștientă, ideile pe care autorul a intenționat să le întruchipeze în opera lui, sau experiența totală, conștientă și inconștientă, de-a lungul întregii perioade de creație. Părerea că adevăratul poem se găsește în intențiile autorului este foarte răspîndită, deși nu este întotdeauna exprimată explicit. [6] Ea constituie rațiunea de a fi a multor cercetări de istorie literară și stă la baza multor argumente în favoarea unor interpretări

concrete. Totuși, pentru majoritatea operelor literare, nu posedăm, în afară de opera finită însăși, nici un fel de date care să ne ajute să reconstituim intențiile autorului. Chiar dacă posedăm un document contemporan care ar cuprinde o declarație de intenții explicită, o asemenea profesiune de intenții nu trebuie să-l paralizeze pe cercetătorul modern. „Intențiile" autorului sînt întotdeauna „raționalizări", comentarii care, desigur, trebuie luate în considerație, dar trebuie de asemenea să fie cercetate critic în lumina operei literare finite. „Intențiile" unui autor pot merge mult mai departe decît opera literară finită : ele pot reprezenta declarații de planuri și idealuri, în timp ce opera însăși poate fi sau mult sub ținta fixată, sau alături de ea. Dacă i-am fi putut lua un interviu lui Shakespeare, probabil că și-ar fi exprimat intențiile cu care a scris *Hamlet* într-un fel pe care l-am considera cît se poate de nesatisfăcător. Și am fi îndreptățiți să stăruim în a găsi în *Hamlet* (și nu doar în a inventa) înțelesuri care probabil că erau departe de a fi clar formulate în cugetul lui Shakespeare. *

Cînd dau expresie intențiilor lor, artiștii pot fi puternic influențați de situația contemporană a criticii și de formulele critice contemporane, dar formulele critice însele s-ar putea să fie absolut neadecvate pentru a caracteriza realizările lor artistice reale. Un exemplu grăitor în acest sens ne oferă epoca barocă, în care o practică artistică surprinzător de nouă a găsit o expresie slabă atît în declarațiile artiștilor cît și în comentariile criticilor. Un sculptor ca Bernini a putut ține la Academia din Paris o prelegere în care și-a exprimat părerea că practica lui personală este absolut conformă cu cea a clasicilor, iar Daniel Adam Pöppelmann, arhitectul care a construit în Dresda clădirea tipică pentru rococo care este *Zwinger*-ul, a scris o întreagă lucrare pentru a demonstra concordanța strictă dintre creația lui și cele mai pure principii ale lui Vitruviu. [7] Poeții englezi „metafizici" nu dispuneau

* Versiunea germană (p. 165) aduce aici următoarea completare : „Fiind adesea întrebat ce idee a vrut să întruchipeze în Faust", Goethe i-a spus, indignat, lui Eckermann : „Ca și cum aș ști lucrul acesta și aș fi în stare să-l exprim" (Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, 6 mai 1827).

decît de cîteva formule critice cît se poate de neadecvate (ca formula „versurilor puternice") care nu exprimă nici pe departe adevărata noutate a practicii lor, iar în majoritatea cazurilor artiștii evului mediu aveau „intenții" pur religioase sau didactice care nici măcar nu încep să dea expresie principiilor artistice ale practicii lor. Divergența dintre intenția conștientă și realizarea concretă este un fenomen obișnuit în istoria literaturii. Zola credea sincer în teoria lui științifică despre romanul experimental, dar în realitate a scris romane profund melodramatice și simbolice. Gogol se considera un reformator social, un „geograf" al Rusiei, în timp ce, în practică, a scris romane și povestiri pline de creaturi fantastice și grotești, zămislite de imaginația lui. Este pur și simplu imposibil să punem temei pe studiul intențiilor autorului, deoarece acestea pot să nu reprezinte nici măcar un comentariu corect asupra operei lui și nu sînt, în cazul cel mai bun, mai mult decît un asemenea comentariu. Firește însă, nu putem avea nimic împotriva studiului „intențiilor" dacă nu vedem în el altceva decît un studiu al operei literare în întregimea ei în scopul de a dezvălui întregul ei înțeles.[8] Dar această folosire a termenului „intenție" este diferită și oarecum derutantă.

Dar și alternativa ce se propune — potrivit căreia adevăratul poem se află în totalitatea experienței, conștiente și inconștiente, a autorului în perioada creației — este foarte nesatisfăcătoare. Din punct de vedere practic, această soluție prezintă seriosul dezavantaj de a reduce problema la un *X* complet inaccesibil și pur ipotetic pe care nu avem nici un mijloc de a-l reconstitui sau măcar de a-l cerceta. Abstracție făcînd de această dificultate practică de neînvins, soluția este nesatisfăcătoare și pentru motivul că situează existența poemului într-o experiență subiectivă care aparține trecutului. Experiența autorului din perioada creației a încetat exact în clipa cînd poemul a început să existe. Dacă această concepție ar fi justă, n-am putea veni în contact direct cu opera literară însăși niciodată, ci ar trebui să ne gîndim în permanență că sentimentele pe care le încercăm la citirea poemului sînt oarecum identice cu vechile experiențe ale autorului. În cartea lui despre *Milton*, E. M. Tillyard a încercat să acrediteze ideea că *Paradisul pierdut* trădează starea de spirit a autorului în

epoca în care a scris acest poem și n-a vrut să recunoască, într-o lungă și adesea nesemnificativă controversă cu C. S. Lewis, că în *Paradisul pierdut* este vorba, în primul rînd, de Satana, și de Adam și Eva și de sute și mii de alte idei, reprezentări și concepte, și nu de starea de spirit a lui Milton în timpul creației.[9] Că întregul conținut al poemului a fost în contact cu conștientul și inconștientul lui Milton este perfect adevărat; dar starea lui de spirit în momentul creației ne este inaccesibilă și ea se prea poate să fi conținut milioane de experiențe care n-au lăsat nici o urmă în poem. Luată *ad litteram*, această soluție duce în mod inevitabil la speculații fără rost în legătură cu durata exactă a stării de spirit a creatorului și cu conținutul ei exact, conținut care, de altfel, s-ar putea prea bine să includă o durere de dinți survenită în momentul creației.[10] Întreaga teorie psihologică bazată pe starea de spirit a cititorului sau a ascultătorului, a recitatorului sau a autorului, ridică mai multe probleme decît ar putea ea rezolva vreodată.

O cale mai bună ni se deschide, evident, prin definirea operei literare în funcție de experiența socială și colectivă. Există aici două soluții posibile care totuși nu izbutesc să rezolve în mod satisfăcător problema. Am putea spune mai întîi că opera literară reprezintă suma tuturor interpretărilor trecute și posibile ale poemului: o soluție care ne pune față în față cu o infinitate de interpretări personale nepotrivite, de lecțiuni greșite, defectuoase, pline de denaturări. În esență, această soluție nu face decît să susțină că poemul se află în starea de spirit a cititorului său, multiplicată la infinit. Cealaltă soluție afirmă că adevăratul poem este interpretarea comună tuturor interpretărilor poemului.[11] Acest răspuns reduce, se vede bine, opera literară la rangul de numitor comun al tuturor acestor experiențe. Iar acest numitor trebuie să fie *cel mai mic* numitor comun, experiența cea mai superficială, mai banală, mai fără valoare. Această soluție, pe lîngă că ridică mari dificultăți practice, ar sărăci complet sensul operei literare.

La întrebarea noastră nu se poate găsi un răspuns bazat pe psihologia individuală sau socială. Trebuie să conchidem că poemul nu este o experiență individuală sau o sumă de

experiențe, ci numai cauza virtuală a unor experiențe. Încercarea de a defini poemul în funcție de stările de spirit eșuează pentru că nu poate explica faptul că adevăratul poem are un caracter normativ, faptul simplu că un poem poate fi interpretat corect sau incorect. Numai o mică parte din fiecare interpretare individuală poate fi considerată adecvată adevăratului poem. Astfel adevăratul poem trebuie conceput ca un sistem de norme reflectat numai parțial în interpretările numeroșilor lui cititori. Fiecare experiență în parte (lectură, recitare ș.a.m.d.) nu reprezintă decît o încercare — mai mult sau mai puțin izbutită și completă — de a sesiza acest sistem de norme sau de standarde.

Firește că „normele", în sensul în care folosim aici acest termen, nu trebuie confundate cu acele norme care pot fi clasice sau romantice, etice sau politice. Normele pe care le avem în vedere sînt norme implicite care trebuie extrase din fiecare experiență personală a unei opere literare și care, luate la un loc, constituie adevărata operă literară în întregul ei. Desigur că dacă vom compara între ele diferite opere literare, vom constata asemănări sau deosebiri între aceste norme ; și, plecînd de la asemănări, trebuie să se poată face o clasificare a operelor literare în funcție de tipul de norme pe care le întrupează. Putem ajunge, pe această cale, la teorii ale genurilor și, în sfîrșit, la o teorie a literaturii în general. A tăgădui această posibilitate, așa cum fac cei care, cu oarecare temei, subliniază unicitatea fiecărei opere literare, ar însemna că împingem concepția despre individualitatea operei literare atît de departe, încît fiecare operă literară să rămînă complet izolată de tradiție și să devină, în cele din urmă incomunicabilă și incomprehensibilă. Admițînd că trebuie să începem cu analiza unor opere literare individuale, nu putem nega totuși că trebuie să existe unele legături, unele asemănări, unele elemente comune sau factori comuni care să apropie două sau mai multe opere literare date, creînd astfel posibilitatea trecerii de la analiza unei opere literare individuale la un tip cum ar fi tragedia greacă și de aici la tragedie în general, la literatură în general și, în cele din urmă, la un sistem atotcuprinzător, comun tuturor artelor.

Dar aceasta este o altă problemă. Acum trebuie să stabilim unde și cum există aceste norme. O analiză mai atentă a operei literare ne va arăta că este mai corect s-o considerăm nu un simplu sistem de norme, ci mai degrabă un sistem alcătuit din mai multe straturi, fiecare avînd, la rîndul lui, grupul său de elemente subordonate. Filozoful polonez Roman Ingarden, într-o ingenioasă și foarte tehnică analiză a operei literare, [12] a folosit metodele „fenomenologiei" lui Husserl pentru a ajunge să distingă asemenea straturi. Nu este nevoie să-l urmărim în toate detaliile pentru a ne convinge că deosebirile generale pe care le face sînt judicioase și utile. Există, în primul rînd, stratul sonor, care, desigur, nu trebuie confundat cu pronunțarea efectivă a cuvintelor, după cum credem că am arătat mai sus. Totuși acest tipar este indispensabil, deoarece numai pe baza sunetelor se poate ridica cel de al doilea strat : unitățile semantice. Fiecare cuvînt în parte își are sensul lui, se combină, în cadrul contextului, în unități, în sintagme și în propoziții. Din această structură sintactică ia naștere un al treilea strat, cel al obiectelor reprezentate, „lumea" romancierului, personajele, cadrul acțiunii. Ingarden mai adaugă două straturi care poate că nu trebuie considerate separabile. Stratul „lumii" este privit dintr-un anumit punct de vedere care nu este neapărat exprimat, dar e implicit. De exemplu, o întîmplare relatată în literatură poate fi prezentată ca „văzută" sau ca „auzită" : chiar și unul și același fapt, bunăoară, trîntitul unei uși ; un personaj poate fi văzut cu trăsăturile lui caracteristice „interioare" sau „exterioare". Și, în sfîrșit, Ingarden vorbește despre un strat al „calităților metafizice" (sublimul, tragicul, teribilul, sacrul) pe care arta ni le poate oferi spre contemplare. Acest strat nu este indispensabil și poate lipsi în unele opere literare. Ultimele două straturi ar putea fi incluse în stratul „lumii", în domeniul obiectelor reprezentate. Dar nu e mai puțin adevărat că ele sugerează probleme foarte reale în analiza literaturii. Cel puțin în roman, de la Henry James încoace și mai ales de cînd teoria și practica lui James au fost expuse în mod mai sistematic de Lubbock, „punctul de vedere" s-a bucurat de multă atenție. Stratul „calităților metafizice" îi permite lui Ingarden să rein-

troducă probleme legate de „sensul filozofic" al operelor literare, fără riscul obișnuitelor erori intelectualiste.

Este util să ilustrăm această concepție cu ajutorul situației analoge pe care o găsim în lingvistică. Lingviști ca Ferdinand de Saussure și ca cei din Cercul lingvistic de la Praga fac o distincție clară între *langue* și *parole* [13], între sistemul limbii și actul individual al vorbirii ; și această distincție corespunde aceleia dintre poemul ca atare și experiența individuală a poemului. Sistemul limbii *(langue)* este o colecție de convenții și norme ale căror acțiuni și relații le putem observa și despre care, în ciuda exprimărilor foarte diferite, imperfecte sau incomplete ale vorbitorilor individuali, putem spune că au o coerență și o identitate fundamentală. Cel puțin în această privință, opera literară se află exact în aceeași situație ca și sistemul limbii. Noi, ca indivizi, niciodată nu vom înțelege pe deplin acest sistem, pentru că niciodată nu vom folosi propria noastră limbă complet și perfect. De fapt, în fiecare act de cunoaștere se constată exact aceeași situație. Nu vom cunoaște niciodată un obiect în toate calitățile lui, dar totuși nu putem nega identitatea obiectelor, chiar dacă le vedem din perspective diferite. Distingem întotdeauna într-un obiect un anumit „sistem de determinare" care face ca actul cunoașterii să nu fie un act de invenție arbitrară sau de distincție subiectivă, ci recunoașterea anumitor norme pe care ni le impune realitatea. În același fel, structura unei opere literare are caracterul unei „datorii pe care trebuie s-o înțeleg". O voi înțelege întotdeauna imperfect dar, în ciuda acestui fapt, un anumit „sistem de determinare" rămîne, întocmai ca în orice alt obiect al cunoașterii. [14]

Lingviștii moderni au analizat sunetele posibile ajungînd la noțiunea de fonem ; ei pot analiza, de asemenea, morfemele și sintagmele. Propoziția, de exemplu, poate fi definită nu doar ca o enunțare *ad hoc*, ci ca un tipar sintactic. În afara fonematicii, lingvistica funcțională modernă este încă relativ nedezvoltată ; dar problemele, deși dificile, nu sînt insolubile sau complet noi ; ele sînt mai degrabă reformulări ale problemelor morfologice și sintactice tratate în gramaticile mai vechi. (*) Analiza operei literare are de rezolvat probleme similare în cazul unităților semantice și a organizării lor speci-

fice în scopuri estetice. Probleme ca acelea ale semanticii, elocuțiunii și imaginilor poetice sînt reintroduse într-o enunțare nouă și mai îngrijită. Unitățile semantice, propozițiile și sistemele de propoziții se referă la obiecte, construiesc realități imaginative ca, de exemplu, peisaje, interioare, personaje, acțiuni sau idei. Acestea pot fi și ele supuse unei analize care să nu le confunde cu realitatea empirică și care să nu ignore faptul că ele există în cadrul unor structuri lingvistice. Un personaj de roman prinde viață numai din unitățile semantice, este plămădit din propozițiile pronunțate de el sau despre el. El are o structură nedeterminată în comparație cu o persoană care există biologic și care își are trecutul ei coerent. [15] Stabilirea acestor distincții între diferite straturi are avantajul de a înlocui tradiționala distincție derutantă dintre conținut și formă. Conținutul va reapărea în strînsă legătură cu substratul lingvistic, în care este inclus și de care depinde.

Dar această concepție despre opera literară ca sistem stratificat de norme lasă totuși neclarificat modul real de existență al acestui sistem. Pentru a trata această problemă într-un mod adecvat, s-ar cuveni să soluționăm controverse ca acelea dintre nominalism și realism, mentalism și behaviorism — pe scurt, toate problemele principale ale epistemologiei. Totuși, pentru scopurile ce le urmărim, va fi suficient să evităm două atitudini opuse : platonismul extrem și nominalismul extrem. Nu trebuie să ipostaziem sau să „reificăm" acest sistem de norme, să facem din el un fel de idee-arhetip care domnește peste o lume de esențe eterne. Opera literară nu are același statut ontologic ca noțiunea de triunghi, sau de număr, sau ca o calitate ca aceea de „roșu". Spre deosebire de aceste concepte „subzistente", opera literară este, în primul rînd, creată într-un anumit moment în timp, și, în al doilea rînd, este supusă schimbărilor și chiar distrugerii complete. În această privință ea se aseamănă mai degrabă cu sistemul limbii, deși momentul exact al apariției sau dispariției este poate mult mai greu de stabilit cu certitudine în cazul limbii decît în cazul operei literare, care, de obicei, este o creație individuală. Pe de altă parte, trebuie să recunoaștem că nominalismul extrem, care respinge noțiunea de „sistem al limbii" și deci și noțiunea de operă literară în sensul folosit

de noi, sau care nu o admite decît ca ficțiune utilă sau ca „descriere științifică", nu sesizează de loc problema în litigiu. Principiile înguste ale behaviorismului consideră drept „mistic" sau „metafizic" tot ceea ce nu este conform cu o concepție foarte limitată a realității empirice. Totuși, a numi fonemul o „ficțiune" sau sistemul limbii doar o „descriere științifică a actelor vorbirii", înseamnă a ignora problema adevărului.[16] Noi recunoaștem existența unor norme și a unor abateri de la norme și nu născocim doar descrieri pur verbale. În această privință punctul de vedere behaviorist este bazat în întregime pe o teorie greșită a abstracției. Numerele sau normele sînt ceea ce sînt, indiferent dacă le folosim sau nu. Desigur, eu sînt cel care numără, eu sînt cel care citește ; dar reprezentarea unui număr sau recunoașterea unei norme nu este același lucru cu numărul însuși sau cu norma însăși. Pronunțarea sunetului *h* nu este fonemul *h*. Noi recunoaștem existența unui sistem de norme în cadrul realității și nu inventăm pur și simplu construcții verbale. Obiecția că noi nu avem acces la aceste norme decît prin acte individuale de cunoaștere, acte pe care nu le putem evita sau depăși, este doar aparent impresionantă. Aceasta e obiecția ce s-a adus criticii kantiene a cunoașterii și poate fi combătută cu argumentele lui Kant.

Este drept că noi putem interpreta greșit sau putem să nu înțelegem aceste norme, dar aceasta nu înseamnă că criticul își asumă rolul supraomenesc de a critica din afară puterea noastră de înțelegere sau că el pretinde că înțelege, printr-un act de intuiție intelectuală, ansamblul perfect al sistemului de norme. Mai degrabă, noi criticăm o parte a cunoștințelor noastre în lumina normei superioare fixată de altă parte. Noi nu trebuie să procedăm ca omul care, pentru a-și controla vederea, încearcă să-și privească propriii lui ochi, ci ca omul care compară obiectele pe care le vede clar cu cele pe care le vede neclar, apoi face generalizări în legătură cu felul obiectelor care se încadrează în cele două categorii și explică deosebirea printr-o teorie a vederii care ia în considerație distanța, lumina și așa mai departe.

În mod analog, putem face distincție între lecturile corecte și lecturile greșite ale unui poem, sau între înțelegerea și de-

formarea normelor existente într-o operă literară, recurgînd la comparații, la studiul diferitelor „înțelegeri" sau interpretări false sau incomplete. Putem studia acțiunea, relațiile și combinațiile reale ale acestor norme, tot așa cum putem studia fonemul. ([b]) Opera literară nu este nici un fapt empiric — în sensul că nu este starea de spirit a unui individ sau a unui grup de indivizi — nici un obiect ideal imuabil, cum este, de exemplu, triunghiul. Opera literară poate deveni obiect al experienței; ea este, recunoaștem, accesibilă numai prin experiența individuală, dar nu este identică cu nici o experiență. Ea se deosebește de obiectele ideale, cum ar fi numerele, tocmai pentru că este accesibilă numai prin partea empirică (fizică sau potențial fizică) a structurii sale, sistemul sunetelor, în timp ce un triunghi sau un număr poate fi intuit direct. Opera literară se mai deosebește de obiectele ideale printr-un alt aspect important. Ea are ceva ce se poate numi „viață". Ea se naște într-un anumit moment, se schimbă în decursul istoriei și poate pieri. O operă literară este „eternă" numai în sensul că, dacă se păstrează, își menține o oarecare identitate structurală fundamentală pe care o posedă încă de la creare, dar este și „istorică". Ea are o dezvoltare care poate fi urmărită. Această dezvoltare nu este altceva decît seria concretizărilor operei literare în decursul istoriei, pe care o putem reconstitui, într-o oarecare măsură, din însemnările criticilor și cititorilor privind trăirile și judecățile inspirate de opera respectivă și din înrîurirea exercitată de această operă asupra altor opere. Cunoașterea concretizărilor anterioare (lecturi, considerațiuni critice, interpretări greșite) va influența propria noastră interpretare; lecturile anterioare ne pot pregăti pentru o înțelegere mai profundă a operei sau pot provoca o reacție violentă împotriva interpretărilor dominante din trecut. Toate acestea arată importanța istoriei criticii și ridică probleme spinoase în legătură cu natura și limitele individualității. Cum poate trece o operă literară printr-un proces de evoluție, păstrîndu-și totuși nealterată structura fundamentală ? Putem vorbi despre „viața" unei opere literare în decursul istoriei, exact în același sens în care putem vorbi despre faptul că un animal sau un om își păstrează individualitatea, deși de-a lungul vieții se schimbă în permanență. *Iliada* „tăiește" încă ; adică poate

deveni mereu eficientă, deosebindu-se astfel de un fapt istoric cum ar fi bătălia de la Waterloo care aparține categoric trecutului, deși desfășurarea ei poate fi reconstituită, iar urmările ei se pot vedea chiar și în ziua de azi. În ce sens putem totuși vorbi despre o identitate între *Iliada* așa cum au auzit-o sau au citit-o grecii contemporani ei și *Iliada* pe care o citim acum ? Chiar presupunînd că textul este identic, interpretarea noastră nu poate să nu fie diferită. Noi nu putem compara limba *Iliadei* cu limba vorbită pe atunci în Grecia, și de aceea, nu putem sesiza nici abaterile de la limbajul familiar, pe care trebuie să se fi bazat, în mare parte, efectul poetic. Ne este imposibil să înțelegem multe dintre acele formulări ambigue care sînt o parte esențială a exprimării fiecărui poet. În plus, este evident necesar să facem un efort de imaginație — care nu poate avea succes decît într-o foarte mică măsură — pentru a ne transpune în atmosfera Greciei antice cu credința ei în zei, cu scara ei de valori morale. Cu toate acestea, cu greu s-ar putea tăgădui că există o substanțială identitate de „structură" care a rămas aceeași de-a lungul veacurilor. Această structură este, totuși, dinamică ; trecînd prin mințile cititorilor, criticilor și oamenilor de artă, ea se schimbă în tot cursul istoriei. [17] Astfel, sistemul de norme crește și se transformă și va rămîne, într-un anumit sens, întotdeauna incomplet și imperfect cunoscut. Această concepție conform căreia structura operei literare este dinamică, nu înseamnă însă subiectivism și relativism. Diferitele puncte de vedere nu sînt nicidecum la fel de juste. Va fi întotdeauna posibil să stabilim care punct de vedere sesizează subiectul în modul cel mai complet și mai profund. În noțiunea de interpretare adecvată este implicită o ierarhie a punctelor de vedere, o critică a înțelegerii normelor. Orice relativism este pînă la urmă anulat de recunoașterea faptului că „Absolutul există în relativ, deși nu definitiv și nu în întregime în acesta". [18]

Astfel, opera literară ne apare ca un obiect de cunoaștere *sui generis* care are un statut ontologic special. Ea nu este nici concretă (fizică, ca o statuie) nici mintală (psihologică, ca senzația de lumină sau de durere) nici ideală (ca un triunghi). Ea este un sistem de norme, de noțiuni ideale care sînt intersubiective. Trebuie să se considere că ele există în ideo-

logia colectivă, se schimbă o dată cu aceasta și sînt accesibile numai prin experiențe intelectuale individuale, bazate pe structura sonoră a propozițiilor.

Problema valorilor artistice nu am examinat-o încă. Dar analiza precedentă ar fi trebuit să arate că fără un sistem de norme și fără valori nu poate exista structură. Nu putem înțelege și analiza nici o operă literară fără să ne referim la valori. Însuși faptul recunoașterii unei anumite structuri drept „operă literară" implică o judecată de valoare. Eroarea fenomenologiei pure constă în aceea că socotește posibilă o asemenea disociere, că socotește că valorile sînt suprapuse structurii, că ele nu sînt inerente structurii. De această eroare de analiză suferă și pătrunzătoarea carte a lui Roman Ingarden, care încearcă să analizeze opera literară fără referire la valori. Rădăcina greșelii se găsește, desigur, în concepția fenomenologilor despre o ordine eternă, atemporală a „esențelor", căreia numai mai tîrziu i se adaugă individualizările empirice. Adoptînd ideea unei scări absolute a valorilor pierdem în mod inevitabil contactul cu relativitatea judecăților individuale. Un Absolut încremenit este opus unui șuvoi de judecăți individuale lipsite de valoare.

Teza nesănătoasă a absolutismului și antiteza deopotrivă de nesănătoasă a relativismului trebuie să fie înlăturate și înlocuite printr-o sinteză care să dinamizeze scara valorilor însăși, fără să renunțe la ea ca atare. „Perspectivismul", cum am numit această concepție,[19] nu înseamnă o anarhie a valorilor, o glorificare a capriciului individual, ci un proces de cunoaștere a obiectului din diferite puncte de vedere care, la rîndul lor, pot fi definite și criticate. Structura, semnul și valoarea formează trei aspecte ale aceleiași probleme și nu pot fi separate în mod artificial.

Trebuie însă, în primul rînd, să încercăm a examina metodele folosite în prezentarea și analiza diferitelor straturi ale operei literare : (1) stratul sonor, eufonia, ritmul și metrul ; (2) unitățile semantice, care determină structura lingvistică formală a operei literare, stilul ei și disciplina stilisticii care îl cercetează sistematic ; (3) imaginea și metafora, cele mai esențial poetice dintre procedeele stilistice, care se impune să fie cercetate în mod special între altele și pentru motivul că,

în mod aproape imperceptibil, ele trec în (4) „lumea" poetică specifică a simbolului și a sistemelor de simboluri pe care le numim „mit" poetic. Lumea creată prin narațiune ridică (5) probleme speciale legate de modurile și tehnicile de expunere cărora le vom dedica un capitol deosebit. După ce vom fi trecut în revistă metodele de analiză aplicabile la operele literare individuale, vom ridica (6) problema naturii genurilor literare și apoi vom discuta problema centrală a oricărei critici — (7) evaluarea. În cele din urmă, ne vom întoarce la ideea evoluției literaturii și vom discuta (8) natura istoriei literare și posibilitatea existenței unei istorii interne a literaturii concepută ca o istorie a unei arte.(*)

13

Eufonia, ritmul și metrul

Orice operă literară este, în primul rînd, o serie de sunete din care se naște înțelesul. În unele opere literare acest strat al sunetelor are o importanță foarte mică, devenind, ca să spunem așa, diafan — așa cum se întîmplă în cele mai multe romane. Dar chiar și aici, stratul sonor este o condiție preliminară necesară a înțelesului. În această privință, deosebirea dintre un roman de Dreiser și un poem ca *Clopotele* de Poe este numai cantitativă și nu justifică încadrarea lor în două genuri literare opuse, roman și poezie. În numeroase opere literare însă, inclusiv, desigur, în opere scrise în proză, stratul sonor atrage atenția și constituie, prin urmare, o parte integrantă a efectului estetic. Este cazul unei însemnate părți din proza ornată și al totalității poeziei, care, prin definiție, reprezintă o organizare a sistemului de sunete al unei limbi.

Cînd analizăm aceste efecte sonore, trebuie să ținem seama de două principii, importante, dar adesea ignorate. Trebuie, în primul rînd, să facem o distincție între redarea unei opere și structura ei sonoră. Lectura cu glas tare a unei opere literare este o redare, o concretizare a unei structuri sonore care va conține ceva individual și personal și care, pe de altă parte, poate deforma sau chiar ignora complet structura reală a operei. De aceea, o adevărată știință a ritmului și a metricii nu se poate baza numai pe studiul interpretărilor individuale. O altă idee curentă, și anume ideea că sunetul se cuvine analizat fără a se ține seama de înțeles, este de asemeni falsă. Că o astfel de izolare constituie o greșeală decurge din concepția noastră generală despre unitatea oricărei opere literare ; dar decurge și din faptul demonstrat, că sunetul în sine nu are nici un efect estetic sau are doar un efect foarte neînsemnat. Nici un vers nu este „muzical“ dacă nu-i înțelegem măcar în

linii generale sensul sau, cel puţin, tonul emoţional. Chiar şi atunci cînd ascultăm o limbă străină pe care n-o înţelegem de loc, noi nu percepem sunete pure, ci sunete cărora le aplicăm propriile noastre deprinderi fonetice şi, în plus, ascultăm, firește, intonaţia semnificativă pe care i-o dă vorbitorul sau cititorul. În poezie, sunetul pur este sau o ficţiune sau o serie de relaţii extrem de simple şi elementare, cum sînt acelea studiate în *Aesthetic Measure* [1] de Birkhoff, care nu pot nicidecum explica varietatea şi importanţa stratului sonor, considerat ca parte integrantă a caracterului unui poem.

Trebuie mai întîi să deosebim două aspecte foarte diferite ale problemei : elementele inerente şi elementele de relaţie ale sunetului. Prin elemente inerente înţelegem individualitatea specifică a sunetului *a* sau *o* sau *l* sau *p*, independent de cantitate, deoarece nu poate exista un sunet care să fie mai mult sau mai puţin *a* sau *p*. Deosebirile de calitate stau la baza efectelor numite de obicei „muzicalitate" sau „eufonie". Deosebirile de relaţie sînt cele care pot deveni baza ritmului şi metrului : înălţimea, durata sunetelor, accentul, frecvenţa repetiţiei, toate elementele care permit diferenţieri cantitative. Tonul poate fi mai înalt sau mai jos, durata, mai scurtă sau mai lungă, accentul, mai puternic sau mai slab, frecvenţa repetiţiei, mai mare sau mai mică. Această distincţie elementară este importantă, deoarece scoate în evidenţă un întreg grup de fenomene lingvistice pe care, pentru a sublinia faptul că elementul care este aici manipulat şi exploatat de către scriitor este calitatea sunetului, rușii le-au numit „orchestraţie" *(instrumentovka)*. [2] Termenul de „muzicalitate" (sau „melodie") a versului trebuie evitat, deoarece poate da naştere la confuzii. Fenomenele pe care le analizăm nu sînt de loc similare cu „melodia" muzicală. Desigur, în muzică melodia este determinată de înălţime, ceea ce o face să fie aproximativ paralelă cu intonaţia din limbă. Dar în realitate există o deosebire considerabilă între linia intonaţiei unei fraze rostite, cu înălţimile ei fluctuante şi repede schimbătoare, şi o melodie muzicală cu înălţimile ei fixe şi intervalele ei precise. [3] Nici termenul „eufonie" nu este absolut suficient, deoarece în noţiunea de „orchestraţie" intră şi „cacofonia" pe care trebuie

s-o avem în vedere la poeți ca Browning sau Hopkins, care în mod deliberat creează efecte sonore stridente și expresive.

Printre procedeele „orchestrației" trebuie să deosebim figura de sunet — repetarea unor calități sonore identice sau similare — și folosirea unor sunete expresive, imitația sunetelor. Figurile de sunet au fost studiate cu deosebită ingeniozitate de către formaliștii ruși ; pentru limba engleză, W. J. Bate a analizat meșteșugitele figuri de sunet din versurile lui Keats care, el însuși, și-a teoretizat tehnica într-un mod destul de remarcabil. [4] Osip Brik [5] a clasificat figurile de sunet posibile în funcție de numărul sunetelor repetate, numărul repetițiilor, ordinea în care se succed sunetele în grupurile repetate și poziția sunetelor în unitățile ritmice. Această din urmă și foarte utilă clasificare necesită o subîmpărțire. Putem distinge repetiții de sunete situate aproape unele de altele într-un singur vers, de sunete care apar la începutul unui grup și la sfîrșitul altuia, sau la sfîrșitul unui vers și la începutul versului următor, sau la începutul fiecărui vers, sau doar în poziție finală. Penultimul grup corespunde figurii de stil a anaforei. Ultimul include fenomenul comun al rimei. Conform acestei clasificări, rima apare doar ca un exemplu de repetiție a sunetelor și nu trebuie studiată excluzînd fenomenele analoge, cum ar fi aliterația și asonanța.

Nu trebuie să uităm că efectul acestor figuri de sunet variază de la limbă la limbă, că fiecare limbă își are propriul ei sistem de foneme și deci de opoziții și similarități de vocale sau afinități de consoane și, în fine, că nici chiar asemenea efecte sonore nu pot fi separate de tonul general impus de sensul unui poem sau al unui vers. Încercarea romanticilor și simboliștilor de a identifica poezia cu cîntecul și cu muzica abia dacă reprezintă ceva mai mult decît o metaforă, deoarece poezia nu poate concura muzica în ceea ce privește varietatea, claritatea și combinarea sunetelor pure. Pentru a transforma sunetele limbii în fapte artistice avem nevoie de sens, de context și de „ton". ([a])

Acest lucru poate fi demonstrat clar prin studierea rimei. Rima este un fenomen extrem de complex. Ca repetiție (sau semirepetiție) a sunetelor ea nu are decît o funcție eufonică. Rimarea vocalelor este determinată, după cum a arătat Henry

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREŞTI

Lanz în *Physical Basis of Rime (Baza fizică a rimei)*[6], de repetarea armonicelor lor. Dar, deşi poate fi fundamentală, această latură sonoră nu este, evident, decît un aspect al rimei. Mult mai importantă din punct de vedere estetic este funcţia ei metrică, rima marcînd terminarea unui vers, sau acţionînd ca organizator, uneori singurul organizator, al structurii strofei. Dar, în primul rînd, rima are un sens, şi de aceea este foarte strîns legată de întregul caracter al unei opere poetice. Datorită rimei cuvintele sînt juxtapuse, corelate sau opuse unele altora. Se pot distinge mai multe aspecte ale acestei funcţii semantice a rimei. Ne putem întreba : care este funcţia semantică a silabelor care rimează ? Rima se află în sufix *(character, register)*, în rădăcinile cuvintelor *(drink, think)*, sau în ambele *(passion, fashion)* ? Ne putem întreba din ce sferă semantică sînt alese cuvintele care rimează. Aparţin ele unei singure categorii lingvistice sau mai multora (părţi de vorbire, cazuri diferite) sau aparţin ele unor grupe de obiecte ? Am putea dori să ştim care e legătura semantică dintre cuvintele legate prin rimă : dacă aparţin aceluiaşi context semantic, aşa cum este cazul multora dintre perechile obişnuite *(heart, part* — inimă, a se despărţi ; *tears, fears* — lacrimi, temeri) sau dacă ele surprind tocmai prin asocierea şi juxtapunerea unor sfere semantice complet opuse. Într-un studiu remarcabil,[7] W. K. Wimsatt a cercetat aceste efecte la Pope şi Byron, care, în dorinţa de a şoca, fac să rimeze „*Queens*" — regine, cu „*screens*" — paravane, „*elope*" — a fugi (cu iubita), cu „*Pope*" — papă, sau „*mahogany*" — mahon cu „*philogyny*" — iubire de femei. În sfîrşit, putem studia gradul de integrare al rimei în contextul poemului, arătînd în ce măsură cuvintele care rimează sînt simple cuvinte de umplutură, sau, pentru a trece la extrema cealaltă, în ce măsură am putea deduce sensul unui poem sau al unei strofe numai din cuvintele care rimează. Rimele pot constitui scheletul unei strofe sau pot fi atît de şterse, încît abia dacă li se remarcă prezenţa (ca în poezia *Last Duchess — Ultima ducesă* — de Browning). ([b])

Rima poate fi studiată, aşa cum a făcut H. C. Wyld,[8] şi ca un document lingvistic pentru istoria pronunţiei (Pope a rimat „*join*" cu „*shrine*") ; dar în analiza literară trebuie să avem în vedere faptul că normele „exactităţii" au variat con-

siderabil de la o şcoală poetică la alta şi, firește, de la o naţiune la alta. În limba engleză, unde rima masculină predomină, rimele feminine şi dactilice au de obicei un efect burlesc sau comic, în timp ce în latina medievală, în limba italiană sau în cea polonă, rimele feminine sînt obligatorii cînd se tratează temele cele mai serioase. În engleză întîlnim problemele speciale constituite de rima vizuală, de rimarea omonimelor — mijloc de realizare a calamburului — de marea diversitate a pronunţiilor caracteristice pentru diferite epoci şi locuri, de particularităţile diferiţilor poeţi, într-un cuvînt, o serie de probleme care pînă acum n-au fost aproape de loc studiate. Pentru limba engleză nu există nici un studiu despre rimă comparabil cu acela al lui Viktor Jirmunsky, [9] care analizează efectele rimei mai detaliat decît noi şi urmăreşte istoria acesteia în Rusia şi în principalele ţări apusene.

Se cuvine ca figura de sunet, în care repetarea unei vocale sau a unei consoane (ca în aliteraţie) este decisivă să nu fie confundată cu imitaţia sunetelor care constituie o problemă diferită. Imitaţia sunetelor s-a bucurat de foarte multă atenţie, atît datorită faptului că unele dintre cele mai cunoscute pasaje de mare virtuozitate din literatura poetică urmăresc să realizeze o astfel de imitaţie, cît şi datorită faptului că problema e strîns legată de vechea concepţie mistică, potrivit căreia sunetele ar trebui să corespundă, într-un fel sau altul, cu lucrurile pe care le denumesc. Este suficient să ne gîndim la unele pasaje din Pope sau Southey sau să ne amintim cum poeţii secolului al XVII-lea credeau că intonează într-adevăr muzica universului (de exemplu, Harsdörffer în Germania [10]). Părerea conform căreia un cuvînt ar reprezenta „corect" lucrul sau acţiunea pe care le desemnează a fost în general abandonată : lingvistica modernă recunoaşte, cel mult, o clasă specială de cuvinte, clasa cuvintelor „onomatopeice", situate, în unele privinţe, în afara sistemului sonor obişnuit al limbii şi care încearcă să imite sunetele auzite (cucu, bîzîit, poc, miau). Se poate lesne dovedi că în limbi diferite anumite combinaţii de sunete identice pot avea sensuri complet diferite (de pildă, în limba germană *Rock* înseamnă „haină", în engleză, „stîncă"; în rusă *rok* înseamnă „soartă", iar în cehă, „an") ; sau că anumite sunete din natură sînt reprezentate în

chip foarte diferit în limbi diferite (de pildă, *to ring* — a suna, *sonner, läuten, zvonit).* Se poate demonstra, cum John Crowe Ransom a şi demonstrat într-un mod amuzant, că efectul sonor al unei construcţii ca *the murmuring of innumerable bees* (zumzetul a nenumărate albine) depinde într-adevăr de sens. Efectuînd doar o neînsemnată schimbare fonetică pentru a ajunge la *murdering of innumerable beeves* (sacrificarea a nenumărate vite) distrugem complet efectul de imitaţie. [11]

Totuşi, problema a fost, pare-se, pe nedrept minimalizată de lingviştii moderni şi prea uşor expediată de unii critici mai noi ca Richards şi Ransom. Trebuie să distingem trei grade diferite ale imitaţiei. În primul rînd, imitaţia propriu-zisă a unor sunete fizice care e incontestabil izbutită în cazuri ca acela al cuvîntului „cucu", deşi, firește, poate varia în funcţie de sistemul lingvistic al vorbitorului. Asemenea imitaţii ale sunetelor trebuie deosebite de complexa tehnică a creării unei sugestii cu ajutorul sunetelor, de reproducerea unor sunete naturale prin sunete ale vorbirii într-un context în care cuvinte, fără nimic onomatopeic în structura lor, sînt introduse într-o figură de sunet, cum este cazul lui *innumerable* în citatul din Tennyson pe care l-am dat mai sus, sau al multor cuvinte din unele pasaje din Homer şi Vergiliu. În sfîrşit, există o a treia treaptă importantă, cea a simbolismului sunetelor sau a metaforei sonore, care are în fiecare limbă convenţii şi sisteme bine statornicite. Maurice Grammont a făcut un studiu cît se poate de amănunţit şi de ingenios al poeziei franceze [12] sub aspectul expresivităţii. El a clasificat toate consoanele şi vocalele din limba franceză şi a studiat efectele lor expresive în opera diferiţilor poeţi. Vocalele clare, de exemplu, pot exprima subţirime, rapiditate, *élan,* graţie etc.

Cu toate că studiului lui Grammont i s-ar putea reproşa că este pur subiectiv, nu se poate tăgădui că există totuşi, în fiecare sistem lingvistic dat, ceva ce s-ar putea numi „fizionomia" cuvintelor, un simbolism al sunetelor mult mai răspîndit decît simpla onomatopee. Nu încape îndoială că combinaţiile şi asociaţiile sinestezice sînt foarte frecvente în toate limbile şi că aceste corespondenţe au fost, cum era şi normal, exploatate şi prelucrate de poeţi. Ideea dintr-o poezie ca binecunoscuta poezie a lui Rimbaud *Les voyelles (Vocalele),* care

ne prezintă o corespondență perfectă între diferite vocale și culori, deși bazată pe o foarte răspîndită tradiție,[13] poate fi pur arbitrară ; dar existența unor asociații fundamentale între vocalele prepalatale (*e* și *i*) și obiectele subțiri, iuți, clare, strălucitoare și între vocalele posterioare (*o* și *u*) și obiectele greoaie, încete, posomorîte și sumbre poate fi dovedită prin experiențe acustice.[14] Lucrările lui Carl Stumpf și ale lui Wolfgang Köhler demonstrează de asemenea că consoanele pot fi împărțite în întunecate (labialele și velarele) și luminoase (dentalele și palatalele). Nu este vorba nicidecum de simple metafore, ci de asociații bazate pe asemănări neîndoielnice între sunet și culoare care pot fi observate mai ales în structura sistemelor respective.[15] Există, așadar, o problemă lingvistică generală a relației dintre „sunet și sens"[16] și, deosebit de aceasta, problema exploatării și organizării acestei relații în operele literare. În special această din urmă problemă n-a fost studiată decît în mod foarte necorespunzător.

Ritmul și metrul prezintă probleme distincte de acelea ale „orchestrației". Ele au fost mult studiate, și în jurul lor s-a acumulat o uriașă literatură. Desigur, problema ritmului nu este cîtuși de puțin specifică nici literaturii, nici chiar limbii. Există ritmuri în natură și în muncă, există ritmul semnalelor luminoase, ritmul muzicii și, într-un sens cam metaforic, ritmul artelor plastice. De asemenea, ritmul reprezintă un fenomen lingvistic general. Nu este necesar să discutăm numeroasele teorii emise cu privire la natura lui reală.[17] Pentru scopurile noastre este suficient să distingem între teoriile care consideră „periodicitatea" drept o însușire *sine qua non* a ritmului și teoriile care, concepînd ritmul într-un sens mai larg, includ în el chiar și tipuri de mișcare ce nu se repetă cu regularitate. Primul grup de teorii identifică ritmul cu metrul, ceea ce poate să ducă la respingerea conceptului de „ritm al prozei", pe motiv că ar conține o contradicție sau că n-ar reprezenta decît o simplă metaforă.[18] Celălalt punct de vedere, mai larg, este sprijinit cu tărie de cercetările lui Sievers cu privire la ritmul vorbirii individuale și cu privire la un mare număr de fenomene muzicale variate printre care cîntul gregorian și multe tipuri de muzică exotică, forme care, fără a se caracteriza prin repetiții periodice, sînt totuși ritmice. Ast-

fel conceput, ritmul poate fi studiat şi în vorbirea individuală şi în proză. Este lesne de demonstrat că orice proză are un ritm oarecare, că pînă şi cea mai prozaică propoziţie poate fi scandată, adică subîmpărţită în grupuri de silabe lungi şi scurte, accentuate şi neaccentuate. De acest fapt a făcut mare caz încă în secolul al XVIII-lea un scriitor, anume Joshua Steele ; [19] iar în prezent există o bogată literatură care analizează pagini de proză. Ritmul este strîns legat de „melodie" — linia intonaţiei determinată de succesiunea sunetelor de diferite înălţimi ; şi termenul este adesea folosit într-un sens atît de larg, încît include atît ritmul cît şi melodia. Vestitul filolog german Eduard Sievers susţinea că poate distinge tipuri personale de ritm şi intonaţie, iar Ottmar Rutz le-a asociat cu anumite tipuri fiziologice de ţinută a corpului şi de respiraţie. [20] Cu toate că s-a făcut încercarea de a se folosi aceste cercetări în probleme strict literare şi de a se stabili o corelaţie între stilurile literare şi tipurile lui Rutz, [21] nouă aceste probleme ne par în cea mai mare parte străine domeniului cercetării literare.

În domeniul cercetării literare intrăm atunci cînd trebuie să explicăm natura ritmului prozei, caracterul specific şi rostul prozei ritmice, particularităţile prozei anumitor pasaje din versiunea engleză a *Biblici*, precum şi din scrierile unui Thomas Browne, Ruskin sau De Quincey, în care ritmul şi uneori melodia se impun chiar şi cititorului neatent. Definirea naturii exacte a ritmului prozei artistice a ridicat greutăţi considerabile. O carte binecunoscută, *Rhythm of Prose (Ritmul prozei)* de W. M. Patterson, [22] a încercat s-o explice printr-un sistem de complicată sincopare. Voluminosul studiu *History of English Prose Rhythm (Istoria ritmului prozei engleze)* de George Saintsbury [23] insistă neîncetat asupra faptului că ritmul prozei se bazează pe „varietate", dar nu defineşte de loc natura lui reală. Dacă „explicaţia" lui Saintsbury ar fi corectă, proza n-ar avea, desigur, nici un ritm. Dar Saintsbury fără îndoială că n-a dorit decît să sublinieze pericolul ce l-ar prezenta încadrarea ritmului prozei în tipare metrice exacte. Într-adevăr, astăzi cel puţin, versurile albe pe care le întîlnim frecvent în proza lui Dickens ni se par o anomalie stîngace şi sentimentală.

Alți cercetători ai ritmului prozei se mărginesc să studieze un aspect oarecum deosebit, „cadența", ritmul final al propozițiilor încetățenit în tradiția prozei oratorice latine, pentru care limba latină avea tipare exacte, cu nume specifice. „Cadența", mai ales în propozițiile interogative și exclamative, este, în parte, și o chestiune de melodie. Cititorul englez modern sesizează cu greu tiparele meșteșugite ale *cursus*-ului latin cînd sînt imitate în limba engleză, deoarece în engleză accentele nu sînt fixate cu aceeași rigiditate convențională ca vocalele lungi și scurte din sistemul latin ; dar s-a constatat că, mai ales în secolul al XVII-lea, s-au făcut numeroase încercări, care uneori au fost încununate de succes, de a se obține efecte analoge cu cele din latină. [24]

În general, ritmul artistic al prozei poate fi studiat cu folos dacă ne este clar că acesta trebuie deosebit atît de ritmul general al prozei, cît și de ritmul versurilor. Ritmul artistic al prozei poate fi definit ca o organizare a ritmurilor obișnuite ale vorbirii. El se distinge de proza obișnuită printr-o mai mare regularitate a distribuirii accentelor, care totuși nu trebuie să ajungă la izocronism (adică la regularitatea intervalelor de timp dintre accentele ritmice). De obicei, într-o propoziție normală, există considerabile diferențe de intensitate și înălțime, în timp ce în proza ritmată există o tendință marcată de nivelare a deosebirilor de accent și înălțime. Analizînd pasaje din *Dama de pică* de Pușkin, Boris Tomașevski, unul dintre cei mai remarcabili cercetători ruși care s-au ocupat de aceste probleme, a demonstrat prin metode statistice [25] că începutul și sfîrșitul propozițiilor tind să aibă o mai mare regularitate ritmică decît mijlocul lor. De obicei, impresia generală de regularitate și periodicitate este intensificată prin procedee fonetice și sintactice : prin figuri de sunet, propoziții paralele și construcții bazate pe antiteză, în care întreaga structură a frazei sprijină modelul ritmic. Întîlnim aici tot felul de gradații, de la proza aproape aritmică — propoziții trunchiate pline de accente acumulate — la proza cu un ritm foarte apropiat de ritmul regulat al versului. Principala formă de tranziție spre vers este numită verset și se găsește în traducerea *Psalmilor* precum și la scriitorii care doresc să realizeze efecte biblice,

cum ar fi Ossian sau Claudel. În verset, fiecare a doua silabă accentuată primeşte un accent mai puternic, şi în felul acesta se creează grupuri de două accente similare cu grupurile din versurile dipode.

Nu este necesar să ne angajăm într-o analiză detaliată a acestor procedee. Ele au în mod cert o îndelungată tradiţie care a fost adînc influenţată de proza oratorică latină.[26] În literatura engleză, proza ritmică atinge punctul culminant în secolul al XVII-lea, la scriitori ca Thomas Browne sau Jeremy Taylor. În secolul al XVIII-lea ea face loc unui stil mai simplu, familiar, deşi spre sfîrşitul secolului apare un nou „stil nobil" — stilul lui Johnson, Gibbon şi Burke.[27] În secolul al XIX-lea proza ritmică a fost reînviată în diferite forme de De Quincey şi de Ruskin, de Emerson şi de Melville şi, mai tîrziu, pe baza unor alte principii, de Gertrude Stein şi James Joyce. În Franţa, avem splendida proză a lui Bossuet şi Chateaubriand ; în Germania există proza ritmică a lui Nietzsche : iar în Rusia, pasajele vestite din operele lui Gogol şi Turgheniev şi, mai recent, proza „ornamentală" a lui Andrei Bielîi. (c)

Valoarea artistică a prozei ritmice este încă dezbătută şi discutabilă. Conform preferinţei moderne pentru puritate în arte şi genuri, majoritatea cititorilor moderni preferă ca poezia să fie poetică, iar proza, prozaică. Proza ritmică e considerată de ei o formă eclectică, ceva ce nu este nici proză, nici poezie. Dar aceasta reprezintă probabil o prejudecată a criticii timpului nostru. Proza ritmică poate fi apărată, invocînd aceleaşi argumente ca pentru apărarea poeziei. Folosită cu discernămînt, proza ritmică ne sileşte să înţelegem mai bine textul ; ea subliniază ; ea contribuie la închegarea frazei ; permite stabilirea unor gradaţii, sugerează comparaţii ; în sfîrşit, ea organizează exprimarea ; iar organizare înseamnă artă.

Prozodia, sau metrica, e un subiect care, de-a lungul secolelor, a fost studiat într-un număr enorm de lucrări. S-ar putea crede că tot ce avem de făcut astăzi este doar să cercetăm noile specimene metrice şi să extindem studiile existente asupra noilor tehnici ale poeziei moderne. În realitate însă bazele şi criteriile principale ale metricii sînt încă nesigure ;

și mai putem găsi chiar și în tratatele clasice un număr uimitor de mare de sofisme și o terminologie confuză sau labilă. Lucrarea *History of English Prosody (Istoria prozodiei engleze)* a lui Saintsbury, care în domeniul ei încă n-a fost depășită sau egalată, e clădită pe baze teoretice vagi, complet nedefinite. În ciudatul lui empirism, Saintsbury este chiar mîndru de refuzul lui de a defini sau măcar de a explica termenii pe care-i folosește. El vorbește, de exemplu, de silabe lungi și scurte, dar nu reușește să se hotărască dacă acești termeni se referă la deosebiri de durată sau de accent. [28] Bliss Perry în *Study of Poetry (Studiul poeziei)* vorbește confuz și derutant despre „ponderea" cuvintelor, despre „intensitatea sau înălțimea relativă prin care sînt indicate sensul și importanța lor" [29]. Concepții greșite și formulări echivoce similare ar putea fi ușor citate din multe alte cărți clasice. Chiar și cînd se fac distincții corecte, ele se întîmplă să fie învăluite într-o terminologie contradictorie. De aceea, minuțioasa istorie a teoriilor metrice engleze a lui T. S. Omond și utila trecere în revistă a teoriilor mai recente făcută de Pallister Barkas [30], deși prin concluziile lor sprijină un scepticism nefundat, se cuvin salutate ca tot atîtea încercări de a lămuri aceste confuzii. Distincțiile care se impun în metrica engleză se vor înmulți foarte mult dacă vom studia enorma varietate de teorii, privind metrica, elaborate pe Continent, în special în Franța, în Germania și în Rusia. ([d])

În raport cu obiectivele studiului de față, va fi suficient să analizăm numai principalele tipuri de teorii despre metru fără să ne ocupăm de distincțiile subtile sau de teoriile cu caracter mixt. Cel mai vechi tip poate fi numit teoria prozodiei „grafice", teorie pe care o găsim în manualele Renașterii. Ea lucrează cu semne grafice reprezentînd silabe lungi și scurte, care în engleză de obicei corespund silabelor accentuate și neaccentuate. În general, prozodiștii adepți ai teoriei grafice încearcă să întocmească scheme sau modele metrice pe care poetul trebuie să le respecte strict. Cu toții am învățat la școală terminologia lor, am auzit de iambi, trohei, anapești și spondee. Acești termeni continuă să fie cei mai cunoscuți și cei mai utili pentru descrierea și analiza obișnuită a mode-

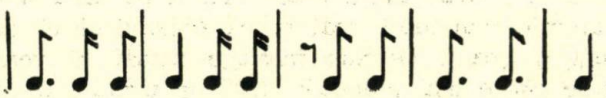
lelor metrice. Totuşi, astăzi, insuficienţa întregului sistem este recunoscut în cercuri largi. Este evident că această teorie nu acordă atenţie sunetului real şi că obişnuitul ei dogmatism este complet greşit. Oricine înţelege astăzi că versul ar fi cum nu se poate mai monoton dacă ar urma într-adevăr, cu exactitate, modelele grafice. Teoria continuă să persiste mai ales în şcoli şi în manualele elementare. Ea are totuşi merite, căci se concentrează fără înconjur asupra modelelor metrice, ignorînd amănuntele şi caracteristicile personale ale recitatorului, o dificultate pe care multe sisteme moderne n-au putut-o evita. Metrica grafică ştie că metrul nu este o simplă chestiune de sunet, că există un model metric pe care ea îl consideră parte integrantă a poemului sau baza acestuia.

Cel de al doilea tip de teorii despre metru este reprezentat de teoria „muzicală", întemeiată pe concepţia, corectă pînă la un anumit punct, potrivit căreia rolul metrului în poezie este analog cu acela al ritmului în muzică, metrul fiind înfăţişat în modul cel mai potrivit prin note muzicale. O expunere consacrată, dar ceva mai veche a acestei teorii în limba engleză este *Science of English Verse (Ştiinţa versului englez* — 1880) de Sidney Lanier ; dar teoria a fost perfecţionată şi adaptată de către unii cercetători moderni. [31] În America, cel puţin în rîndul profesorilor de limba engleză, ea pare să fie teoria curent acceptată. Conform acestui sistem, fiecărei silabe i se atribuie o notă muzicală, de înălţime nedeterminată. Lungimea notei este fixată destul de arbitrar, acordîndu-se cîte o doime pentru fiecare silabă lungă, cîte o pătrime pentru fiecare silabă semiscurtă, cîte o optime pentru fiecare silabă scurtă şi aşa mai departe. Măsurile sînt socotite de la o silabă accentuată la alta ; iar cadenţa lecturii este destul de vag indicată adoptîndu-se măsuri de 3/4 sau 3/8 sau, în cazuri rare, de 3/2. Cu un asemenea sistem se poate ajunge la notarea oricărui text englez. De exemplu, un pentametru englez obişnuit, ca versul lui Pope

Lo, the poor Indian whose untutored mind *

* Priviţi, sărmanul indian a cărui minte simplă.

poate fi scris în măsura de trei optimi astfel :



Lo, the poor In-di-an whose un- tu-tored mind

Potrivit acestei teorii, deosebirea dintre iamb și troheu se cuvine interpretată într-un mod cu totul nou, iambul fiind caracterizat doar printr-o anacruză, considerată extrametrică sau inclusă în versul precedent. Printr-o judicioasă introducere a pauzelor și manipulare a silabelor lungi și scurte, acest sistem de notare poate reda chiar și metrii cei mai complecși. [33]

Teoria are meritul de a sublinia cu tărie tendința poeziei către un izocronism subiectiv, precum și modul în care încetinim sau grăbim, lungim sau scurtăm citirea cuvintelor sau introducem pauze pentru a egala măsurile. Sistemul de notație este foarte potrivit pentru versurile cantabile, dar pare cît se poate de neadecvat cînd e vorba de versuri în stil familiar sau retoric și de obicei este inutilizabil ori de cîte ori are de-a face cu versuri libere sau cu orice tip de versuri care nu sînt izocrone. De aceea unii exponenți ai acestei teorii tăgăduiesc pur și simplu că versul liber ar fi vers. [34] În unele din lucrările lor adepții teoriei „muzicale" izbutesc să trateze forma metrică a baladei ca „dipod" și chiar ca măsuri compuse duble, [35] și să explice unele fenomene metrice mai spinoase prin introducerea noțiunii de „sincopare". În versurile lui Browning.

The gray sea and the long black land
And the yellow half-moon large and low *

cuvintele „*sea*" și „*black*" din primul vers și „*half*" din cel de al doilea pot fi notate ca sincopate. Meritele teoriei muzicale sînt vădite : ea a adus o contribuție însemnată la combaterea obișnuitului dogmatism școlar și a permis tratarea și notarea unor forme metrice neprevăzute în manuale, cum sînt,

* Și marea cenușie și țărmul lung și negru / Și semiluna mare și joasă și aurie.

de pildă, unii dintre metrii complecși ai lui Swinburne, Meredith sau Browning. Dar teoria are deficiențe serioase : ea lasă frîu liber unor lecturi arbitrare ; ea nivelează deosebirile existente între diferiți poeți și între diferite școli de poezie, reducînd toate formele de vers la cîteva tipuri de măsuri monotone. Ea pare să recomande sau să presupună recitarea cîntată a tot ce este poezie. Iar izocronismul introdus de ea nu este altceva decît un sistem subiectiv format din grupuri de sunete și de pauze care, comparate, ne apar egale.

Un al treilea tip de teorii despre metru, metrica acustică, se bucură în prezent de o largă audiență. Ea se bazează pe cercetări obiective, folosind adesea unele instrumente cum ar fi oscilografu, care permite înregistrarea și chiar fotografierea fenomenelor concrete ce se produc în cursul recitării versurilor. Metodele experimentale privind cercetarea sunetelor au fost aplicate în metrică de Sievers și Saran în Germania, de Verrier, care a folosit mai ales materiale engleze, în Franța și de E. W. Scripture în America.[36] O scurtă expunere a unora dintre principalele rezultate obținute poate fi găsită în lucrarea lui Wilbur L. Schramm *Approaches to a Science of English Verse (Introducere la o știință a versului englez).*[37] Metrica acustică a stabilit clar elementele distincte care constituie metrul. De aceea, astăzi, nu mai avem nici o scuză cînd confundăm înălțimea, intensitatea, timbrul și durata, deoarece se poate demonstra că acestea corespund unor factori fizici susceptibili de a fi măsurați : frecvența, amplitudinea, forma și durata undelor sonore emise de recitator. Putem fotografia sau reprezenta grafic atît de clar datele furnizate de instrumentele fizice, încît avem putința de a studia pînă în cele mai mici amănunte fenomenele obiective care au loc la orice recitare. Oscilograful ne arată cu ce intensitate, cu ce viteză și cu ce variații de înălțime a debitat un anumit recitator cutare sau cutare vers. Oscilograma recitării primului vers din *Paradisul pierdut* va fi similară înregistrărilor obținute de un seismograf în timpul unui cutremur.[38] Acest lucru reprezintă, fără îndoială, o realizare ; și numeroși oameni cu înclinații științifice (printre care se află, desigur, și mulți americani) conchid că nu putem depăși aceste descoperiri. Totuși, metrica de laborator ignoră în mod evident, și nu poate să nu ignore,

sensul : astfel, s-a ajuns la concluzia că în realitate nu există silabe, deoarece emisiunea vocală este continuă ; că nici cuvîntul nu există, deoarece limitele lui nu apar la oscilograf ; și că, în sensul strict al cuvîntului, nu există nici melodie, deoarece înălțimea, exprimată numai de vocale și de cîteva consoane, este în permanență întreruptă de zgomote. Metrica acustică demonstrează de asemenea că nu există un izocronism perfect, deoarece durata reală a măsurilor diferă considerabil. Cel puțin în limba engleză nu există silabe lungi sau scurte fixe, deoarece o silabă „scurtă" poate fi, fizic, mai lungă decît o silabă „lungă" ; și nu există nici măcar deosebiri obiective de accent, deoarece o silabă „accentuată" poate fi pronunțată de fapt cu mai mică intensitate decît o silabă neaccentuată.

Cu toate că nu putem tăgădui utilitatea rezultatelor obținute de această „știință", bazele ei sînt expuse unor grave obiecții care îi reduc mult valoarea pentru cercetătorii literari. Ideea că datele obținute de oscilograf sînt direct aplicabile la studiul metricii este greșită. Timpul în limbajul versurilor este un timp de așteptare.[39] După trecerea unui anumit timp, ne așteptăm să auzim un semnal ritmic, dar nici periodicitatea nu trebuie să fie exactă, și nici semnalul nu trebuie să fie într-adevăr puternic, atîta timp cît noi îl simțim puternic. Metrica muzicală are, fără îndoială, dreptate atunci cînd susține că toate aceste deosebiri de durată, accent și înălțime sînt relative și subiective. Dar metrica acustică și cea muzicală au amîndouă un defect sau, mai degrabă, o limită : ele se bazează exclusiv pe sunet, pe una sau mai multe interpretări ale recitatorilor. Concluziile metricii acustice și metricii muzicale sînt valabile numai pentru o recitare sau alta. Ele nu țin seama de faptul că un recitator poate să recite corect sau incorect, că el poate adăuga elemente personale sau că poate deforma sau ignora complet modelul metric.

Un vers ca :

Silent upon a peak in Darien *

poate fi citit impunînd modelul metric : „*Silént upón a péak in Dárién*" ; sau poate fi citit ca proza : „*Sílent upón a péak in*

* Tăcut stînd pe un pisc din Darien.

Dárien" ; sau poate fi citit în diferite alte feluri, împăcînd modelul metric şi ritmul prozei. Auzind pronunţia „*silént*", vom simţi, ca vorbitori de limbă engleză, că pronunţia „naturală" este deformată ; auzind pronunţia „*silent*", vom simţi deosebirea faţă de modelul metric din versurile precedente. Compromisul unui „accent fluctuant" se poate afla oriunde între cele două extreme ; dar în toate cazurile, şi oricum ar fi lectura, interpretarea concretă a unui recitator va fi neconcludentă pentru analiza situaţiei prozodice, care constă tocmai în tensiunea, în „contrapunctul" dintre modelul metric şi ritmul prozei.

Studiat cu metode pur acustice sau muzicale, modelul versului este inaccesibil şi de neînţeles. Şi este cu neputinţă ca într-o teorie a metricii sensul versului să fie ignorat. Unul dintre cei mai pricepuţi exponenţi ai metricii muzicale, George R. Stewart, de pildă, declară că „versul poate exista fără sens", că deoarece

> *metrul este esenţialmente independent de sens, sîntem îndreptăţiţi să încercăm să reproducem structura metrică a oricărui vers absolut independent de sensul lui.* [40]

Verrier şi Saran au formulat teza că trebuie să ne însuşim punctul de vedere al unui străin care ascultă poezia fără să înţeleagă limba.[41] Dar această concepţie, care este absolut depăşită în practică şi care este respinsă de Stewart,[42] nu poate să nu aibă consecinţe dezastruoase pentru orice studiu literar al metricii. Dacă ignorăm sensul, renunţăm la noţiunea de cuvînt şi de expresie şi astfel renunţăm la posibilitatea de a analiza deosebirile dintre poezia diferiţilor autori. Versul englez este determinat în mare măsură de contrapunctul dintre frazarea impusă, impulsul ritmic şi ritmul real al vorbirii condiţionat de diviziunile frazei. Dar diviziunea frazei nu poate fi stabilită altfel decît prin pătrunderea sensului ce-l are versul.

De aceea formaliştii ruşi[43] au încercat să aşeze metrica pe o bază complet nouă. Termenul de „picior" le pare nepotrivit, deoarece există numeroase versuri fără „picioare". Izocronismul, deşi subiectiv aplicabil la multe versuri, este şi el limitat la anumite tipuri şi, în plus, nu este susceptibil de

cercetare obiectivă. Toate teoriile existente, susţin ei, definesc în mod eronat unitatea de bază a ritmului poetic. Dacă în vers vedem doar simple segmente grupate în jurul unei silabe accentuate (sau, în sistemele cantitative, în jurul unei silabe lungi), nu vom putea nega că aceleaşi grupări, şi uneori chiar în aceeaşi ordine, pot fi găsite şi în tipuri de enunţări pe care nu le putem considera drept poezie. Urmează de aici că unitatea de bază a ritmului este nu piciorul, ci întregul vers, concluzie ce decurge din teoria generală a formei — *Gestalttheorie* — îmbrăţişată de ruşi. Picioarele nu au o existenţă independentă ; ele există numai în legătură cu întregul vers. Fiecare accent îşi are propriile lui caracteristici în raport cu poziţia lui în vers, pe primul, pe al doilea, sau pe al treilea picior ş.a.m.d. Principiul organizator al versului nu este acelaşi în toate limbile şi în toate sistemele metrice. Acesta poate fi „melodia", adică succesiunea sunetelor de diferite înălţimi care, în anumite tipuri de vers liber, constituie singura trăsătură prin care acestea se deosebesc de proză. [44] Dacă n-am şti, din context sau după punerea în pagină, care acţionează ca un semnal, că un pasaj în vers liber reprezintă poezie, am putea să-l citim cum citim proza şi nici să nu ne dăm seama că nu e proză. Totuşi, el poate fi citit ca poezie, şi, ca atare, va fi citit într-altfel, cu alte cuvinte, cu o intonaţie diferită. Această intonaţie, ne demonstrează, foarte amănunţit, formaliştii ruşi, este întotdeauna dipodă, adică formată din două părţi ; şi dacă o eliminăm, versul încetează să fie vers, devenind o simplă bucată de proză ritmată.

În studierea poeziei metrice obişnuite, formaliştii ruşi folosesc metode statistice pentru a stabili relaţia dintre modelul metric şi ritmul vorbirii. Poezia este considerată ca un complicat sistem contrapunctic care reprezintă un compromis între metrul impus şi ritmul obişnuit al vorbirii, căci, aşa cum plastic se exprimă ei, poezia constituie „un act de violenţă organizată" împotriva limbii vorbite. Ei fac o distincţie între „impulsul ritmic" şi modelul metric. Modelul este static, grafic. „Impulsul ritmic" este dinamic, progresiv. Noi anticipăm semnalele care vor urma. Noi organizăm nu numai durata, ci şi toate celelalte elemente ale operei literare. Astfel conceput,

impulsul ritmic influenţează alegerea cuvintelor, structura sintactică şi, prin urmare, întregul sens al poeziei.

Metoda statistică folosită este foarte simplă. În fiecare poezie, sau în fiecare fragment de poezie analizat, se calculează, pentru toate tipurile de silabe, procentul cazurilor în care sînt accentuate. Dacă, într-un pentametru, ritmul este absolut regulat, statistica va constata zero la sută pentru prima silabă, sută la sută pentru a doua, zero pentru a treia, sută la sută pentru a patra etc. Acest lucru s-ar putea reprezenta grafic notînd pe abscisă numărul silabelor, iar pe ordonată, procentele. Desigur, versuri care să prezinte o asemenea regularitate nu sînt frecvente, pentru simplul motiv că sînt extrem de monotone. În majoritatea poeziilor există o împletire contrapunctică între modelul metric şi realizare. În pentametrul iambic, de pildă, numărul cazurilor în care accentul cade pe prima silabă poate fi destul de mare, costituind un fenomen binecunoscut, desemnat sub numele de „incipit trohaic", sau sub acela de „accent fluctuant", sau de „substituţie". Graficul accentelor poate avea o linie considerabil netezită, dar dacă versul e totuşi un pentametru, graficul va prezenta o tendinţă generală de a atinge puncte culminante cu silabele 2, 4, 6 şi 8. Desigur, metoda statistică nu este un scop în sine. Dar ea prezintă avantajul că ţine seama de întregul poem, scoţînd astfel la iveală unele tendinţe care s-ar putea să nu reiasă clar doar din cîteva versuri. Ea mai are avantajul că permite să se observe, dintr-o ochire, deosebirile dintre diferite şcoli de poezie şi dintre diferiţi autori. În limba rusă metoda este deosebit de eficace, deoarece fiecare cuvînt nu are decît un accent (accentele secundare nefiind accente propriu-zise, ci fenomene de respiraţie), în timp ce în engleză, întocmirea unei bune statistici ar fi destul de anevoioasă avînd în vedere accentele secundare şi numeroasele cuvinte enclitice şi proclitice.

Specialiştii ruşi care se ocupă de metrică acordă mare importanţă faptului că diferitele şcoli şi diferiţii autori respectă în mod diferit modelele metrice ideale, că fiecare şcoală şi uneori fiecare autor îşi are propria normă metrică şi subliniază că ar fi injust şi eronat să se judece şcolile şi autorii în lumina unei norme prozodice anumite. Istoria versificaţiei ne apare ca un conflict permanent între diferite norme, în

cursul căruia se trece foarte ușor de la o extremă la alta. De asemenea, rușii subliniază — ceea ce este foarte util — considerabilele diferențe dintre metodele de versificație ce decurg din diferitele sisteme lingvistice. Obișnuita clasificare a sistemelor de versificație în silabice, accentuale și cantitative nu este numai incompletă dar chiar și derutantă. De exemplu, în poezia epică sîrbo-croată și finică cele trei principii — silabismul, cantitatea și accentul — își au toate rolul lor. Cercetările moderne au arătat că, în practică, prozodia latină pe care o consideram pur cantitativă era considerabil modificată datorită atenției acordate accentului și lungimii cuvintelor.[45]

Limbile se deosebesc în funcție de elementul care stă la baza ritmului lor. Engleza este vădit caracterizată de accent, cantitatea fiind subordonată acestuia ; de asemenea, o importantă funcție ritmică are lungimea cuvintelor. Diferența ritmică dintre un vers format din cuvinte monosilabice și un vers format în întregime din cuvinte polisilabice este izbitoare. În cehă, baza ritmului, care este întotdeauna însoțit de un accent obligatoriu, este lungimea cuvîntului, în timp ce cantitatea nu este decît un element de variație facultativ. În chineză principala bază a ritmului este înălțimea, în timp ce în greaca veche principiul organizator era cantitatea, intonația și lungimea cuvintelor fiind elemente de variație facultative.

În cadrul istoriei unei limbi anumite, chiar dacă unele sisteme de versificație au fost înlocuite prin alte sisteme, nu sîntem îndreptățiți să vorbim de „progres" sau să condamnăm vechile sisteme ca stîngace, ca simple faze intermediare spre sistemele stabilite mai tîrziu. În limba rusă a dominat mult timp silabismul, în cehă, prozodia cantitativă. Întreaga istorie a versificației engleze de la Chaucer la Surrey ar putea fi revoluționată dacă s-ar recunoaște că poeți ca Lydgate, Hawes și Skelton n-au scris versuri imperfecte, ci au urmat unele convenții proprii.[46] S-ar putea întreprinde chiar și o reabilitare a încercării atît de des ridiculizate, făcute de poeți de distincția lui Sidney, Spenser și Gabriel Harvey, de a introduce metrul cantitativ în limba engleză. Mișcarea lor, care a eșuat, a jucat un rol important, cel puțin din punct de vedere istoric, contribuind la slăbirea rigidității silabice care caracteriza o mare parte din poezia engleză anterioară.

De asemenea, s-ar putea încerca alcătuirea unei istorii comparate a metricii. Vestitul lingvist francez Antoine Meillet, în *Les origines indo-européennes des mètres grecs (Originile indo-europene ale metrilor elini)*, a comparat metrii din greaca veche şi din *Vede*, pentru a reconstitui sistemul metric indo-european ;[47] iar Roman Jakobson a dovedit că poezia epică iugoslavă se apropie foarte mult de acest model antic care îmbină un vers silabic cu o finală cantitativă ciudat de rigidă.[48] Se pot distinge diferite tipuri de vers folcloric şi se poate reconstitui istoria fiecărui tip în parte. Se cuvine să se facă o deosebire categorică între recitativul epic şi versul „melodic" folosit în lirică. În toate limbile, versul epic pare să fie mult mai conservator, în timp ce versul liric, care este mai strîns legat de trăsăturile fonetice ale limbii, prezintă o mult mai mare variaţie naţională. Chiar şi în privinţa poeziei moderne, este important să se ţină seama de deosebirile dintre versul oratoric, versul recitativ şi versul „melodic", deosebiri ignorate de majoritatea metricienilor englezi care, sub influenţa teoriei muzicale, sînt preocupaţi mai ales de versul cantabil.[49]

Într-un valoros studiu consacrat poeziei lirice ruse din secolul al XIX-lea,[50] Boris Eihenbaum a încercat să analizeze rolul intonaţiei în versurile „melodice", cantabile. El arată, în mod convingător, cum lirica romantică rusă a folosit măsurile tripodice, diferite tipuri de intonaţie, cum ar fi propoziţiile exclamative şi cele interogative, precum şi diferite modele sintactice, cum ar fi paralelismul ; dar, după părerea noastră, el nu şi-a demonstrat teza centrală, şi anume forţa intonaţiei ca factor organizator al versului „melodic"[51].

Ne putem îndoi de valabilitatea multor aspecte ale teoriilor formaliştilor ruşi, dar nu putem tăgădui că ele au aflat o cale de ieşire pe de o parte din impasul cercetărilor de laborator, iar pe de altă parte din subiectivismul pur al metricii muzicale. Multe puncte continuă să fie obscure şi controversate ; dar metrica a restabilit în prezent contactul necesar cu lingvistica şi cu semantica literară. Se recunoaşte acum că sunetul şi metrul nu trebuie să fie izolate de sens, şi că se cuvin a fi studiate ca elemente ale ansamblului operei literare.

14

Stilul şi stilistica

Limba este, în cel mai strict sens, materialul cu care lucrează scriitorul. S-ar putea spune că fiecare operă literară nu este decît o selecţie dintr-o limbă dată, exact aşa cum s-a spus că o sculptură nu este decît un bloc de marmură din care s-au scos cu dalta cîteva bucăţi. În micul său studiu intitulat *English Poetry and the English Language (Poezia engleză şi limba engleză)*, F. W. Bateson a susţinut că literatura este o parte componentă a istoriei generale a limbii şi că depinde în întregime de aceasta.

> *Teza mea este că pe un poem pecetea epocii o pune nu poetul, ci limba. Adevărata istorie a poeziei este, cred, istoria schimbărilor suferite de limba în care s-au scris poeziile succesive. Şi numai aceste schimbări ale limbii se datoresc presiunii exercitate de tendinţele sociale şi intelectuale.* [1]

Această strînsă dependenţă între istoria poeziei şi istoria limbii este susţinută de Bateson cu argumente solide. Desigur, în evoluţia poeziei engleze se poate urmări cel puţin efervescenţa nereţinută a vorbirii elizabetane, claritatea bine strunită a limbii secolului al XVIII-lea şi caracterul difuz, vag al englezei victoriene. Teoriile lingvistice joacă un rol important în istoria poeziei. De exemplu, raţionalismul lui Hobbes, cu accentul lui pe sensul strict al cuvintelor, pe claritate şi pe precizie ştiinţifică, a influenţat profund poezia engleză, deşi adesea pe o cale ocolită.

Putem susţine, alături de Karl Vossler, că

> *istoria literară a anumitor perioade ar cîştiga printr-o analiză a mediului lingvistic cel puţin tot atît de mult ca şi prin analiza obişnuită a tendinţelor politice, sociale şi religioase sau a peisajului şi climei.* [2]

În special în perioadele şi în ţările în care diferite convenţii lingvistice luptă pentru supremaţie, practica, atitudinile şi convingerile unui poet pot fi importante nu numai pentru dezvoltarea sistemului lingvistic, ci şi pentru înţelegerea artei lui însăşi. În Italia, „problema limbii" nu poate fi ignorată de istoricii literari. În cartea sa *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung (Cultura franceză prin prisma dezvoltării limbii)* Vossler şi-a valorificat foarte bine cercetările literare ; iar în Rusia, V. V. Vinogradov a analizat cu luare-aminte modul în care Puşkin foloseşte diferitele elemente ale limbii ruse curente : elementele aparţinînd slavonei bisericeşti şi vorbirii populare, galicismele şi germanismele.[3] [(a)]

Totuşi, teza lui Bateson este evident exagerată, fiindu-ne imposibil să acceptăm ideea că poezia reflectă pasiv schimbările lingvistice. Legătura dintre limbă şi literatură este — şi acest lucru nu trebuie să-l uităm niciodată — o legătură dialectică : la rîndul ei, literatura a influenţat profund dezvoltarea limbii. Nici franceza modernă, nici engleza modernă n-ar fi limbile care sînt astăzi dacă n-ar fi existat literaturile neoclasice respective, tot aşa cum germana modernă n-ar fi ceea ce este fără influenţa lui Luther, a lui Goethe şi a romanticilor.

La fel de greşită este şi izolarea literaturii de influenţele directe intelectuale sau sociale. Poezia secolului al XVIII-lea, susţine Bateson, e limpede şi clară pentru că limba devenise limpede şi clară, astfel că poeţii, indiferent dacă erau sau nu raţionalişti, trebuiau să folosească acest instrument gata făcut. Dar Blake şi Christopher Smart demonstrează că scriitorii cu concepţii iraţionale sau antiraţionale despre lume pot transforma stilul poetic sau se pot întoarce la o fază mai veche a acestuia.

Într-adevăr, simplul fapt că putem scrie nu numai o istorie a ideilor, dar şi o istorie a genurilor, a modelelor metrice şi a temelor, care să îmbrăţişeze literaturi scrise în mai multe limbi, demonstrează că literatura nu poate depinde în întregime de limbă. Desigur, trebuie să facem, de asemenea, o distincţie între poezie, pe de o parte, şi roman şi dramă, pe de altă parte. F. W. Bateson are în vedere în primul rînd poezia şi ne-ar fi greu să tăgăduim că, atunci cînd are o struc-

tură bine închegată, poezia este intim legată de sunetele şi sensurile unei limbi.

Cauzele sînt mai mult sau mai puţin evidente. Metrul organizează caracterul sonor al limbii. El regularizează ritmul poeziei, apropiindu-l de izocronism şi simplificînd astfel relaţia dintre lungimile silabelor. El reduce tempoul, prelungind vocalele, spre a scoate în relief nuanţele sau coloritul lor (timbrul). El simplifică şi regularizează intonaţia, melodia vorbirii.[4] Astfel, influenţa metrului constă în aceea că dă viaţă cuvintelor : le pune în evidenţă şi îndreaptă atenţia asupra sonorităţii lor. În poezia bună relaţiile dintre cuvinte sînt foarte puternic subliniate.

Sensul poeziei este contextual : un cuvînt poartă cu el nu numai sensul lui din dicţionar, ci şi un întreg alai de sinonime şi omonime. Cuvintele nu au numai un singur sens, ci evocă şi sensul unor cuvinte înrudite prin sonoritate, prin sens, sau prin derivaţie — sau chiar al unor cuvinte cu care sînt corelate prin contrast sau antonimie. ([b])

De aceea, studiul limbii este extraordinar de important pentru studiul poeziei. Prin studiul limbii înţelegem însă cercetarea unor aspecte care de obicei sînt ignorate sau desconsiderate de lingviştii de profesie. Cu excepţia studiului rarelor probleme de pronunţie de care se poate izbi în istoria metrului şi rimei, cercetătorul modern al literaturii nu va avea prilejul să folosească morfologia sau fonologia istorică sau chiar fonetica experimentală. Va avea în schimb nevoie de alte ramuri ale lingvisticii — în primul rînd, de lexicologie şi de semantică atît sincronică cît şi diacronică. Dacă vrea să înţeleagă corect sensul multor cuvinte mai vechi, cercetătorul poeziei engleze timpurii nu se va putea lipsi de *Oxford English Dictionary*. * El va avea nevoie chiar şi de etimologie ca să înţeleagă vocabularul latinizat al lui Milton sau cuvintele compuse formate după tiparul germanic folosite de Hopkins. ([c])

Importanţa studiului lingvistic nu este, desigur, limitată la înţelegerea unor cuvinte sau expresii izolate. Literatura este

---

* În locul acesta, în versiunea germană (pag. 198), sînt amintite şi cele două dicţionare istorice ale limbii germane : *Deutsches Wörterbuch*, al fraţilor Grimm şi *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, alcătuit de Friedrich Kluge.

legată de toate aspectele limbii. O operă literară este, în primul rînd, un sistem de sunete, deci o selecție din sistemul sonor al unei limbi date. În analiza eufoniei, ritmului și metrului am subliniat importanța considerațiilor lingvistice pentru multe dintre aceste aspecte. Fonetica este indispensabilă studiului metricii comparate și analizei corecte a figurilor de sunet.

În studiul literar, stratul fonetic al unei limbi nu poate fi, desigur, izolat de sensul ei. Și, pe de altă parte, structura sensului poate fi ea însăși supusă analizei lingvistice. Putem scrie gramatica unei opere literare sau a oricărui grup de opere, începînd cu fonologia și morfologia, continuînd cu vocabularul (barbarisme, provincialisme, arhaisme, neologisme) și terminînd cu sintaxa (de exemplu, inversiunea, antiteza și paralelismele).

Există două puncte de vedere din care putem studia limba literaturii. Putem folosi opera literară numai ca document al istoriei limbii. De exemplu, *The Owl and the Nightingale (Bufnița și privighetoarea)* și *Sir Gawain and the Green Knight (Sir Gawain și Cavalerul Verde)* pot ilustra caracteristicile unor dialecte aparținînd englezei medii. Operele unor scriitori ca Skelton, Nashe și Ben Jonson oferă un bogat material pentru istoria limbii engleze ; o recentă lucrare a suedezului A. H. King folosește o comedie satirică a lui Ben Jonson, *Poetaster (Poetastrul)*, pentru o amănunțită analiză a dialectelor sociale și de clasă din acel timp. Franz a scris o foarte cuprinzătoare *Shakespearegrammatik (Gramatică shakespeareană)*. Lazăr Șăineanu a scris două volume despre limba lui Rabelais. [5] ([d]) Totuși, în aceste studii, operele literare sînt folosite ca izvoare și documente pentru alte scopuri, anume pentru scopurile științei lingvistice. Studiul lingvistic nu devine literar decît atunci cînd slujește cercetării literaturii, cînd urmărește cercetarea efectelor estetice ale limbajului — într-un cuvînt, cînd (măcar într-unul din sensurile acestui termen) devine stilistică. [6]

Desigur, de stilistică nu ne putem ocupa cu succes fără o serioasă cunoaștere a lingvisticii generale, deoarece unul

dintre principalele ei obiective constă tocmai în a stabili deosebirile dintre sistemul limbii unei opere literare și limba comună a timpului. Fără cunoașterea limbii comune, fie și a limbii neliterare, și fără cunoașterea diferitelor limbaje sociale dintr-o anumită epocă, stilistica cu greu se poate ridica deasupra nivelului impresiilor personale. Prezumția că am cunoaște, mai ales pentru perioade trecute, deosebirile dintre limba comună și varianta ei artistică este, spre marea noastră părere de rău, cu totul nefondată. Este necesar să studiem cu multă luare-aminte vorbirea felurit stratificată a timpurilor vechi pentru a ajunge să avem cunoștințele necesare judecării stilului unui autor sau al unei mișcări literare.

În practică, aplicăm instinctiv oricărui text normele pe care le deducem din limba noastră actuală. Dar asemenea norme pot fi foarte înșelătoare. Uneori, cînd citim poezie mai veche, trebuie să ne înăbușim conștiința lingvistică modernă. Trebuie să uităm sensul modern al cuvintelor chiar și cînd citim versuri ca acestea, care-i aparțin lui Tennyson :

And this is well
To have a dame indoors, who trims us up
And keeps us tight. [7] *

Dar dacă admitem necesitatea reconstituirii istorice în astfel de cazuri simple, putem statua oare că ea este posibilă în toate cazurile ? Vom putea învăța vreodată destul de bine limba anglo-saxonă sau engleza mijlocie, fără să mai vorbim de vechea greacă, pentru a uita limba noastră curentă ? Și chiar dacă am putea face aceasta, vom fi oare în mod necesar critici mai judicioși dacă, din punct de vedere lingvistic, ne vom transforma în contemporani ai autorului ? S-ar putea oare pleda pentru reținerea implicațiilor moderne cuprinse în aceste versuri ale lui Marvell :

My vegetable love would grow
Vaster than empires and more slow [8] **

---

* Și este bine / Să ai o damă [astăzi : o doamnă] acasă care să te-ngrijească / Și să te țină-n frîu.

** Iubirea-mi mereu vie [astăzi : de zarzavat] ar crește neîncetat / Mai trainică mai mare decît orice regat.

sub cuvînt că ar reprezenta o îmbogățire a sensurilor lor ? Louis Teeter face următoarea observație :

> *Imaginea grotescă a unei verze erotice care va supraviețui piramidelor și le va umbri pare un efect căutat, rezultatul unei arte rafinate. Putem fi însă siguri că Marvell nu s-a gîndit la acest efect. În secolul al XVII-lea* vegetable *însemna* vegetativ, *iar poetul a folosit acest cuvînt probabil în sensul de principiu dătător de viață. Cu greu ar fi putut bănui asociația cu o grădină de zarzavat pe care o suscită astăzi.* [9]

Ne putem pune, împreună cu Teeter, întrebarea dacă este de dorit să facem abstracție de implicația modernă a cuvintelor și dacă, cel puțin în cazuri extreme, acest lucru este posibil. Aici ne întoarcem din nou la problema reconstituirilor istorice, a posibilității și oportunității lor.

Au existat cercetători care, ca Charles Bally, [10] au încercat să facă din stilistică o simplă subdiviziune a lingvisticii ; dar stilistica, indiferent dacă este sau nu o știință independentă, își are propriile ei probleme bine conturate. Dintre acestea, unele aparțin, pare-se, tuturor sau aproape tuturor exprimărilor omenești. Concepută în acest sens larg, stilistica cercetează toate procedeele care au un scop expresiv anume, îmbrățișînd astfel o sferă mult mai largă decît cea a literaturii sau chiar a retoricii. Toate procedeele folosite pentru a face exprimarea mai pregnantă sau mai clară pot fi încadrate în stilistică : metaforele, care mișună în toate limbile, chiar în limbile cele mai primitive ; toate figurile retorice ; toate modelele sintactice. Aproape orice exprimare lingvistică poate fi studiată din punctul de vedere al valorii ei expresive. Este imposibil să se ignore această problemă, așa cum, în mod foarte deliberat, este ignorată de școala de lingvistică „behavioristă" din S.U.A.

În stilistica tradițională, la aceste întrebări s-a răspuns de obicei în mod nesistematic și arbitrar. Figurile de stil sînt împărțite în figuri care intensifică și figuri care atenuează. Figurile intensificatoare, cum ar fi repetiția, acumularea, hiperbola și gradația, au fost asociate cu stilul „sublim", descris destul de amănunțit în vestitul *Peri hypsous. (Tratat despre*

sublim) atribuit lui Longin. La Homer și apoi la Shakespeare, Milton și Dante, „stilul elevat" a fost analizat de Matthew Arnold și Saintsbury care au încurcat problemele psihologice cu problemele judecății de valoare literară. [11]

Este însă imposibil să dovedim că anumite figuri de stil și procedee stilistice vor avea în mod necesar, în toate împrejurările, efecte anumite sau „valori expresive" precise. În *Biblie* și în cronici, înșiruirile de propoziții coordonate („și... și... și") imprimă un ritm calm desfășurării narative ; în schimb, într-un poem romantic, mai multe *și*-uri pot constitui treptele unui crescendo de întrebări puse cu iritație și pe nerăsuflate. Hiperbola poate avea un caracter tragic sau patetic, dar poate fi și comică și grotescă. În afară de aceasta, anumite figuri de stil sau particularități sintactice revin atît de frecvent și în atîtea contexte diferite, încît nu pot avea un sens expresiv precis. Constatăm că Cicero folosește litota sau preterițiunea de mai multe ori în cîteva pagini ; putem număra sute de antiteze în paginile revistei *Rambler* scoase de Samuel Johnson. Ambele practici trădează înclinație pentru jocul cu cuvintele, nepăsare față de sens. [12]

Dar cu toate că ideea corespondenței exacte între o figură de stil și o anumită „valoare expresivă" trebuie părăsită, nu este imposibil să se stabilească o legătură determinată între anumite trăsături și anumite efecte stilistice. Un mijloc de stabilire a acestei legături este să se arate că anumite figuri de stil revin mereu, combinate cu alte figuri care se repetă, în pasaje cu un anumit ton specific : sublim, comic, grațios sau naiv. Se poate susține, așa cum face W. K. Wimsatt, că simpla repetare a unui procedeu stilistic nu ne îndreptățește să-l considerăm lipsit de sens ; „Anumite construcții gramaticale se repetă, ca și declinările și conjugările ; dar ele sînt totuși forme expresive". [13] (e) Nu trebuie să ne mulțumim, urmînd modelul antichității clasice, să împărțim stilurile în elevate și vulgare, atice și asiatice etc. ; sîntem în măsură să elaborăm scheme complexe, ca acelea propuse de Wilhelm Schneider în *Ausdruckswerte der deutschen Sprache (Valorile expresive ale limbii germane* — 1931). În funcție de relațiile dintre cuvinte și obiecte, stilurile pot fi împărțite în conceptuale și senzitive, succinte și prolixe sau în minimalizatoare

şi amplificatoare, categorice şi vagi, liniştite şi agitate, vulgare şi elevate, simple şi înflorate ; în funcţie de relaţiile dintre cuvinte, ele pot fi clasificate în : tensionate şi destinse, plastice şi muzicale, netede şi aspre, incolore şi colorate ; în funcţie de relaţiile dintre cuvinte şi întregul sistem al limbii, pot fi deosebite stiluri orale şi stiluri scrise, stiluri şablon şi stiluri individuale ; iar în funcţie de relaţiile dintre cuvinte şi autor, stilurile pot fi împărţite în obiective şi subiective. [14] Asemenea clasificări pot fi aplicate, practic, tuturor exprimărilor lingvistice ; dar, evident, majoritatea exemplelor sînt luate din opere literare şi sînt folosite pentru analiza stilului literar. Astfel concepută, stilistica pare că a găsit o cale de mijloc justă între vechiul studiu nesistematic al figurilor de stil, bazat pe clasificările retoricii, şi speculaţiile mai pretenţioase, dar mai puţin concrete, privind stilurile de epocă (goticul, barocul etc.).

Din nefericire, mare parte dintre aceste studii au fost inspirate fie de intenţii îngust normative — care reduc stilistica la recomandarea unui anumit stil de expunere „mijlociu", cu respectivele idealuri de precizie şi claritate, şi deci la o disciplină pedagogică — fie de exaltarea naţionalistă a unei anumite limbi. Mai cu seamă savanţii germani se fac vinovaţi de generalizări fanteziste privind deosebirile dintre principalele limbi europene. Chiar şi eminenţi savanţi ca Wechssler, Vossler şi Deutschbein [15] se complac în ipoteze care nu pot fi verificate cu adevărat şi trag concluzii pripite despre psihologia naţională. Asta nu înseamnă că am nega existenţa unei probleme : punctul de vedere „behaviorist", potrivit căruia toate limbile sînt egale, ne pare categoric absurd cînd comparăm o limbă fără o literatură dezvoltată cu una din marile limbi europene. Marile limbi europene se deosebesc mult sub aspectul sistemului sintactic, al expresiilor idiomatice şi al altor convenţii, fapt pe care îl descoperă orice traducător. Pentru anumite exprimări, engleza, sau franceza, sau germana, poate fi mai puţin potrivită decît una dintre rivalele ei. Dar deosebirile se datoresc fără îndoială influenţelor sociale, istorice şi literare care, cu toate că pot fi identificate, n-au fost încă destul de profund cercetate pentru a permite reducerea

lor la psihologiile naționale de bază. Pentru moment stilistica „comparată" pare a fi o știință a viitorului îndepărtat.

Aplicarea în scopuri pur literare și estetice a stilisticii limitează sfera ei la studiul unei opere literare sau al unui grup de opere ce urmează a fi caracterizate prin prisma funcției și sensului lor estetic. Stilistica nu va face parte integrantă din știința literară decît dacă va pune acest interes estetic în centrul preocupărilor ei ; dar atunci va constitui o parte importantă a acestei discipline, deoarece caracteristicile concrete ale unei opere literare nu pot fi identificate și definite decît prin metodele stilistice. Există două metode posibile de realizare a unei astfel de analize stilistice. Cea dintîi pornește de la analiza sistematică a limbii operei literare și interpretează trăsăturile ei avînd în vedere scopurile estetice ale operei, „sensul ei total". Atunci stilul ne apare ca sistemul lingvistic individual al unei opere sau al unui grup de opere. Cea de-a doua metodă, care nu este în contradicție cu prima, constă în a studia suma trăsăturilor individuale prin care sistemul lingvistic individual al operei se deosebește de alte sisteme asemănătoare. Această metodă se bazează pe contrast : observăm abaterile de la folosirea normală a limbii și căutăm să descoperim scopul lor estetic. În limbajul obișnuit nu se pune accentul pe sonoritatea cuvintelor, pe ordinea cuvintelor, sau pe structura propoziției. Primul pas în analiza stilistică îl constituie studierea abaterilor de la exprimarea normală, cum ar fi repetițiile de sunete, inversiunile, construcțiile bazate pe o complicată ierarhie a propozițiilor, care toate trebuie să îndeplinească o funcție estetică anumită, cum ar fi sublinierea sau clarificarea sau, dimpotrivă, estomparea distincțiilor sau ermetizarea exprimării dictate de considerații estetice. (f)

La unele opere și la unii autori această analiză este relativ ușoară. Schemele sonore și comparațiile luate din povestirile medievale despre animale pe care le găsim în *Euphues* de Lyly sînt cît se poate de evidente. [16] Spenser, care, după părerea lui Ben Jonson, n-a scris „în nici o limbă", folosește un sistem de arhaisme, neologisme și provincialisme ușor de analizat. [17] Milton nu numai că folosește un vocabular latinizat, în care cuvintele engleze au sensul arhetipurilor lor, dar dă propozițiilor o topică specifică. Limba lui Gerard Manley Hop-

kins se caracterizează prin prezența unor cuvinte saxone și dialectale, prin ocolirea cu grijă a vocabularului latin, susținută de teoria și de mișcarea promotorilor germanismelor în limba engleză, precum și printr-o tehnică specială de derivare și de compunere a cuvintelor. [18] Nu este greu să se analizeze stilul unor autori categoric „manierați" cum ar fi Carlyle, George Meredith, Walter Pater sau Henry James sau chiar al unor autori care, deși nu au mare importanță artistică, au cultivat anumite particularități de exprimare.

În numeroase alte cazuri, va fi însă mult mai greu să se identifice și să se definească particularitățile stilistice ale unui autor. Este nevoie de o ureche fină și de un subtil spirit de observație pentru a distinge o trăsătură care se repetă, mai ales la scriitori care, așa cum este cazul multor dramaturgi elizabetani sau al multor eseiști din secolul al XVIII-lea, folosesc un stil uniform. Trebuie să privim cu rezervă afirmații ca aceea a lui J. M. Robertson care susține că anumite cuvinte sau „expresii idiomatice" ar reprezenta signaturile exclusive ale unor scriitori ca Peele, Greene, Marlowe și Kyd. [19] În numeroase cercetări de acest fel analiza stilistică este combinată fără discernămînt cu studiul unor legături de ordin tematic, al izvoarelor și al altor aspecte, cum ar fi, de pildă, acela al aluziilor repetate. În asemenea cazuri, stilistica nu este altceva decît un instrument pus în slujba unui scop străin : identificarea unui autor, stabilirea autenticității unei opere, o muncă de detectiv care poate, cel mult, să pregătească terenul pentru cercetarea literară.

Spinoase probleme practice decurg din existența unor stiluri predominante, din capacitatea anumitor scriitori de a crea o modă și de a-i determina pe alții să i se supună. Înainte, ideea de gen literar a exercitat o puternică influență asupra tradiției stilistice. La Chaucer, de pildă, se constată mari deosebiri între stilul diferitelor narațiuni incluse în *Povestirile din Canterbury* și, în general, stilul operelor sale din perioade diferite și aparținînd unor tipuri literare diferite. În secolul al XVIII-lea, oda pindarică, satira, balada aveau fiecare un vocabular și un stil obligatoriu. „Stilul poetic" era limitat la anumite genuri, în timp ce în genurile inferioare era permis sau chiar recomandat vocabularul comun. Chiar și Wordsworth,

în ciuda faptului că a condamnat stilul poetic, într-un fel scria cînd compunea o odă, un poem topografic ca *Tintern Abbey*, și în alt fel scria cînd compunea un sonet miltonian sau o „baladă lirică". Dacă vom ignora aceste deosebiri, zadarnic vom încerca să caracterizăm stilul unui scriitor care a cultivat multe genuri sau care a avut o lungă evoluție personală. De pildă, credem că este mai nimerit să vorbim despre „stilurile" lui Goethe, deoarece uriașele deosebiri dintre stilul *Sturm und Drang* de la începuturile carierei sale, stilul perioadei clasice și maniera tîrzie, pompoasă și complicată din *Afinitățile elective* sînt ireconciliabile.

Această metodă de analiză stilistică — care constă în a concentra atenția asupra particularităților stilului, asupra trăsăturilor care îl deosebesc de sistemele lingvistice înconjurătoare — implică primejdii evidente. Ni se poate întîmpla să acumulăm observații izolate, specimene ale unor trăsături caracteristice și să uităm că opera literară este un întreg. Ni se poate întîmpla să subliniem peste măsură „originalitatea", individualitatea, elementele personale. Este preferabil să încercăm a cerceta un stil în mod complet și sistematic, pe baza unor principii lingvistice. În U.R.S.S., Viktor Vinogradov a scris studii magistrale despre limba lui Pușkin și Tolstoi. În Polonia și în Cehoslovacia, stilistica sistematică a atras mulți cercetători de valoare ; în Spania, Dámaso Alonso s-a ocupat de analiza sistematică a poeziei lui Góngora, iar Amado Alonso a analizat cu sensibilitate stilul poetic al lui Pablo Neruda. [20] Pericolul inerent metodei este urmărirea idealului de a realiza lucrări exhaustive din punct de vedere „științific". Cercetătorul ar putea uita că efectul și accentul artistic nu sînt identice cu simpla frecvență a unui procedeu. Astfel, de pildă, Josephine Miles, lăsîndu-se indusă în eroare de date statistice, a făcut greșeala de a exagera importanța elementului prerafaelit în stilul lui Gerard Manley Hopkins. [21]

Analiza stilistică se dovedește mai rodnică pentru studiul literar atunci cînd poate stabili un principiu unificator, un ideal estetic general, prezent în întreaga operă. Dacă luăm, de exemplu, un poet descriptiv din secolul al XVIII-lea cum ar fi James Thomson, vom putea arăta că trăsăturile stilului său se înlănțuie. Versul alb miltonian impune o anumită selec-

ție a vocabularului. Vocabularul face necesară perifraza, iar perifraza implică o tensiune între cuvînt și lucru : obiectul nu este numit, ci se enumeră calitățile lui. Punerea accentului pe însușiri și enumerarea lor implică descriere ; și modul special de descriere a naturii practicat în secolul al XVIII-lea implică o anumită filozofie, implică o teleologie. În cartea sa despre Pope și în eseurile privind stilul poetic al secolului al XVIII-lea, Geoffrey Tillotson a cules numeroase observații pătrunzătoare de acest fel, de pildă, despre ideologia specială a stilului poetic, despre „nomenclatura lui fizico-teologică", cum o numește el ; dar n-a reușit să le integreze într-o analiză completă a stilului.[22] Desigur, ar fi greșit să se considere că această procedură, care, pornind de la considerații privind metrica, ajunge la probleme de conținut și chiar de filozofie, acordă vreo prioritate, logică sau cronologică, vreunuia dintre aceste elemente. În mod ideal, ar trebui ca, plecînd din orice punct, să ajungem la aceleași rezultate.

Acest tip de demonstrație ne arată că analiza stilistică poate să ne ducă lesne la probleme de conținut. În chip intuitiv, nesistematic, criticii de mult timp au început să analizeze stilul ca expresia unor atitudini filozofice speciale. În al său studiu despre *Goethe,* Gundolf a analizat cu deosebit discernămînt limba versurilor din prima perioadă de creație a marelui scriitor german, arătînd modul în care limbajul dinamic al poetului reflectă orientarea lui spre o concepție dinamică despre natură.[23] Herman Nohl a încercat să demonstreze că trăsăturile stilistice pot fi asociate cu cele trei tipuri de filozofie stabilite de Dilthey.[24]

Cercetătorii germani au elaborat și o metodă de studiu mai sistematică, cunoscută sub numele de *Motiv und Wort,* bazată pe prezumția că ar exista un paralelism între trăsăturile lingvistice și elementele conținutului. Leo Spitzer a aplicat de timpuriu această metodă, investigînd recurența unor motive cum sînt sîngele și rănile în scrierile lui Henri Barbusse, iar Josef Körner a studiat în mod exhaustiv motivele din scrierile lui Arthur Schnitzler.[25] Mai tîrziu, Spitzer a încercat să stabilească o corelație între filozofia autorului și trăsăturile stilistice care se repetă ; de pildă, el a stabilit o legătură între stilul plin de repetiții al lui Péguy și crezul său

bergsonist, precum și între stilul lui Jules Romains și unanimismul acestuia. Analiza miturilor țesute în jurul cuvintelor de Christian Morgenstern (autorul unor versuri absurde, vag comparabile cu creația poetică a lui Lewis Carroll) dovedește că acesta probabil că a citit studiul imbibat de nominalism al lui Mauthner, *Kritik der Sprache (Critica limbii),* din care a tras concluzia că limba „nu face decît să arunce noi văluri peste o lume impenetrabil de obscură". [26]

Unele dintre lucrările lui Leo Spitzer merg foarte departe în ceea ce privește deducerea caracteristicilor psihologice ale unui autor din trăsăturile stilului lui. Opera lui Proust se pretează pentru un asemenea exercițiu ; în scrierile lui Charles Louis Phillipe se constată repetarea frecventă a construcției *à cause de,* care a fost interpretată ca o *pseudo-objektive Motivierung,* implicînd credința într-un fatalism melancolic, oarecum personal ; la Rabelais, Spitzer analizează modul în care, folosind o rădăcină cunoscută, cum este, de pildă, *Sorbonne,* Rabelais o combină cu zeci de sufixe fantastice pentru a crea nenumărate cuvinte de ocară (de exemplu, *Sorbonnagre* = *Sorbonne* + *onagre,* măgar sălbatic) și trage concluzia că la Rabelais există un conflict între real și ireal, între comedie și oroare, între utopie și naturalism. [27] Aici, ideea de bază este, după cum se exprimă Spitzer, aceea că

> *unei stări de excitație mintală, care constituie o abatere de la* habitus-*ul normal al vieții noastre intelectuale, trebuie să-i corespundă, pe plan lingvistic, o abatere corespunzătoare de la exprimarea normală.* [28]

Mai tîrziu Spitzer însuși a recunoscut că stilistica psihologică nu se aplică

> *decît scriitorilor care gîndesc prin prisma „geniului individual", care au o manieră personală de a scrie, adică scriitorilor din secolul al XVIII-lea și de mai tîrziu ; în perioadele anterioare, scriitorul (chiar și un Dante) căuta să exprime lucruri obiective, într-un stil obiectiv. Tocmai ideea că „stilistica psihologică" nu este valabilă pentru scriitori mai vechi (Montaigne*

fiind o excepție remarcabilă) m-a încurajat într-o altă tendință, existentă încă de la început în opera mea și anume în tendința de a aplica artei literare o metodă structurală care caută să definească unitatea operei fără a recurge la personalitatea autorului. [29]

Într-adevăr, stilistica psihologică, oricît de ingenioasă ar fi unele dintre sugestiile ei, comportă două obiecții. Numeroase corelații despre care se pretinde că ar fi fost stabilite prin această metodă, de fapt nu se bazează pe concluziile trase din materialul lingvistic, ci își au originea mai degrabă într-o analiză psihologică și ideologică a cărei confirmare este apoi căutată în limbă. Această procedură ar fi ireproșabilă dacă, în practică, confirmarea lingvistică n-ar fi adesea forțată sau bazată pe probe foarte slabe. Lucrările de acest fel consideră adesea că arta autentică sau mare trebuie să se bazeze pe experiență, *Erlebnis*, un termen care amintește o versiune ușor revizuită a erorii metodei biografice. În plus, prezumția că există o corelație necesară între anumite procedee stilistice și anumite stări de spirit se dovedește a fi greșită. De pildă, cînd vorbesc despre baroc majoritatea cercetătorilor germani pornesc de la premisa că între un limbaj dens, obscur, încîlcit și un suflet furtunos, nehotărît și chinuit există o corespondență inevitabilă. [30] Dar un stil obscur, încîlcit, poate fi cultivat, desigur, și de meșteșugari și tehnicieni. Relația dintre suflet și cuvînt este mai slabă și mai indirectă decît se consideră în mod obișnuit. (g)

Așadar, metoda psihologică germană de cercetare a stilului, *Stilforschung*, trebuie tratată cu multă rezervă. Adesea, ea nu este decît o psihologie genetică deghizată și în mod sigur principiile ei sînt diferite de cele ale esteticii lui Croce, care de obicei e considerat a fi modelul ei. În sistemul lui Croce, care este în totul monist, nu se poate face nici o deosebire între starea de spirit și expresia lingvistică. Croce tăgăduiește cu consecvență valabilitatea tuturor categoriilor stilistice și retorice, deosebirea dintre stil și formă, dintre formă și conținut și, în cele din urmă, dintre cuvînt și suflet, dintre expresie și intuiție. La Croce, această serie de identificări duce la o paralizie teoretică : o concepție inițial corectă despre

implicațiile procesului poetic este împinsă atît de departe, încît nu mai îngăduie să se facă nici un fel de distincții. Acum ne este clar că, pînă la unirea lor finală, procesul de creație și opera, forma și conținutul, expresia și stilul trebuie să fie, provizoriu, analizate separat, căci numai în felul acesta devin posibile interpretarea și raționalizarea care constituie procesul criticii.

Dacă putem caracteriza stilul unei opere sau al unui autor, fără îndoială că putem caracteriza și stilul unui grup de opere, al unui gen : romanul gotic, drama elizabetană, poemul metafizic ; fără îndoială că sîntem în măsură să analizăm și tipuri stilistice, cum ar fi stilul baroc al prozei secolului al XVII-lea.[31] Putem împinge generalizarea și mai departe, încercînd să analizăm stilul unei perioade sau al unei mișcări. În practică, acest lucru este extraordinar de greu de realizat cu precizie. Cărți ca *Le style poétique et la révolution romantique (Stilul poetic și revoluția romantică)* a lui E. Barat sau *Die Sprache des deutschen Impressionismus (Limba impresionismului german)* a lui Luise Thon au identificat numeroase procedee stilistice sau particularități de sintaxă și vocabular în întreaga creație a unei școli sau mișcări.[32] S-au înregistrat de asemenea realizări considerabile în privința caracterizării stilului poeziei germanice vechi.[33] Dar acestea sînt, în cea mai mare parte, stiluri colective, destul de uniforme ca natură, care pot fi tratate aproape ca opere ale unui singur autor. În schimb, caracterizarea stilului unor epoci întregi și al unor mișcări literare, cum ar fi clasicismul și romantismul, în totalitatea lor, întîmpină dificultăți aproape de neînvins, deoarece aici este necesar să găsim numitorul comun al celor mai diferiți scriitori, uneori chiar al unor scriitori din multe țări.

Deoarece istoria artei a stabilit o serie de stiluri aproape unanim acceptate, cum sînt stilul clasic, stilul gotic, cel renascentist și barocul, pare interesant să încercăm să transferăm acești termeni la literatură. Dar făcînd aceasta, ne întoarcem la problema relației dintre arte și literatură, la problema paralelismului artelor și la aceea a succesiunii marilor perioade ale civilizației noastre.

15

Imaginea, metafora, simbolul, mitul

Cînd, după ce am clasificat poemele în funcție de subiectul sau de tematica lor, ne întrebăm ce fel de exprimare este poezia și cînd, în loc de a vedea în poezie o parafrazare a prozei, identificăm „sensul" unui poem cu întregul lui complex de straturi, găsim, ca strat poetic central, seria reprezentată de cei patru termeni din titlul capitolului de față. Unul dintre contemporanii noștri a susținut că două dintre cele mai importante principii organizatoare ale poeziei sînt metrul și metafora ; mai mult, chiar a afirmat că

> *metrul și metafora „nu pot fi separate", și definiția pe care o vom da poeziei se impune să fie suficient de generală pentru a include ambele noțiuni și a explica interdependența lor.* [1]

Teoria generală a poeziei pe care o implică această formulare a fost strălucit expusă de Coleridge în *Biographia Literaria.*

Se referă oare acești patru termeni la un singur element ? Din punct de vedere semantic, termenii se suprapun ; ei se referă în mod indubitabil la aceeași sferă de interese. S-ar putea spune că seria noastră — imaginea, metafora, simbolul și mitul — reprezintă convergența a două aspecte, ambele importante pentru teoria poeziei. Unul este particularitatea senzorială, sau universul senzorial și estetic, care leagă poezia de muzică și pictură și o deosebește de filozofie și știință ; celălalt este „limbajul figurat" sau „tropologia" — exprimarea indirectă care folosește metonimia și metafora, comparînd parțial diferite lumi, precizîndu-și temele prin traducerea lor în alte tipuri de limbaj. [2] Amîndouă aceste aspecte constituie

caracteristici, *differentiae*, ale literaturii, prin care ea se deosebește de limbajul științific. În loc de a aspira la crearea unui sistem de abstracțiuni exprimat consecvent printr-un sistem de monosemne, poezia creează un sistem de cuvinte unic, nerepetabil, fiecare cuvînt reprezentînd în același timp și un obiect și un semn și fiind folosit într-un mod care nu poate fi anticipat de nici un sistem dinafara poemului. [3]

Dificultățile semantice ridicate de subiectul pe care-l tratăm sînt considerabile și nu pot fi biruite altfel decît fiind în permanență atenți la modul în care sînt folosiți termenii în diferite contexte și îndeosebi la noțiunile care le sînt polar opuse.

Problema imaginilor ține atît de psihologie cît și de studiul literaturii. În psihologie, cuvîntul „imagine" înseamnă o reprezentare mintală, o amintire a unei experiențe senzoriale sau perceptuale trecute, nu neapărat a unei experiențe vizuale. Cercetările deschizătoare de noi drumuri efectuate de Francis Galton, în 1880, au căutat să stabilească în ce măsură oamenii sînt în stare să reproducă, vizual, trecutul ; și au dus la concluzia că oamenii se deosebesc simțitor în ceea ce privește puterea de reprezentare vizuală. Dar imaginile nu sînt numai vizuale. Psihologii și esteticienii au făcut numeroase clasificări. Nu există numai imagini „gustative" și „olfactive", ci și imagini termice și de apăsare (chinestezice și tactile). Există apoi importanta distincție dintre imaginile statice și imaginile cinetice (sau dinamice). Imaginile colorate pot întrupa simboluri tradiționale sau personale. Imaginile sinestezice (fără deosebire dacă sînt rezultatul unei anormale constituții psihologice a poetului sau al convenției literare) transpun datele unui simț în limbajul altui simț, de pildă, transpun sunetele în culori. În sfîrșit, există distincția, utilă pentru cititorul de poezie, între imaginile „legate" și imaginile „libere" : cele dintîi, imaginile auditive și musculare, apar în mod necesar chiar cînd citim numai pentru noi și sînt aproximativ aceleași la toți cititorii receptivi ; celelalte imagini, vizuale și de altă natură, diferă în mod apreciabil de la o persoană la alta sau de la un tip la altul. [4]

Următoarele concluzii generale ale lui I. A. Richards, formulate în lucrarea sa *Principles of Literary Criticism* din 1924, ni se pare că sînt încă valabile :

> *întotdeauna s-a atribuit prea multă importanță calităților senzoriale ale imaginilor. Ceea ce dă forță unei imagini nu este atît vioiciunea ei ca imagine cît caracterul ei de fenomen mintal legat într-un mod specific de senzație.*

Eficacitatea imaginii decurge din faptul că ea reprezintă „o rămășiță" și un „exponent" al senzației. [5]

De la imaginile văzute ca rămășițe și exponente ale senzațiilor putem trece cu ușurință la cea de-a doua linie ce străbate întregul domeniu de care ne ocupăm — anume linia analogiei și comparației. Chiar și imaginile vizuale nu trebuie căutate exclusiv în poezia descriptivă ; și numai puțini dintre cei care au încercat să scrie poezie „imagistică" sau „fizică" au izbutit să se limiteze la imaginile lumii exterioare. De fapt, nici nu au dorit acest lucru decît rareori. Ezra Pound, care a fost teoreticianul mai multor mișcări poetice, a definit imaginea nu ca o reprezentare picturală, ci ca fiind „acea reprezentare care într-o singură clipită reușește să înfățișeze un complex intelectual și emoțional", să realizeze „unificarea mai multor idei disparate". Crezul imagistic afirma : „credem că poezia trebuie să redea exact particularul, nu să se ocupe de generalități vagi, oricît ar fi ele de... sonore". T. S. Eliot, în eseurile în care îl ridică în slăvi pe Dante și îl atacă pe Milton, ține parcă în mod special să pună mai dogmatic accentul pe *Bildlichkeit*. Imaginația lui Dante, spune el, „este o imaginație vizuală". El folosește alegoria și, „pentru un bun poet, alegoria înseamnă «imagini vizuale clare»". În schimb, din nefericire, imaginația lui Milton este o „imaginație auditivă". Imaginile vizuale din *L'Allegro* și din *Il Penseroso* sînt,

> *toate, generale... Milton nu vede un anumit plugar, o anumită lăptăreasă sau un anumit păstor... efectul senzorial al acestor versuri ține în întregime de ureche și este legat de noțiunile de plugar, lăptăreasă și păstor.* [6]

În toate aceste afirmații, accentul cade mai mult pe *caracterul particular* al imaginii și pe asocierea unor lumi diferite (pe calea analogiei, de pildă, alegoria ; sau pe calea „unificării unor idei disparate") decît pe elementul senzorial. Imaginea vizuală este o senzație sau o percepție, dar în același timp ea „reprezintă", se referă la ceva invizibil, la ceva „lăuntric". Ea poate fi, simultan, atît prezentare cît și reprezentare (de pildă, imaginea lui Tennyson : *the black bat night has flown* — „noaptea, negru liliac, a zburat"... sau imaginea lui Marvell : *Yonder all before us lie Desarts of vast eternity* — „Colo, în fața noastră, se-ntind pustiurile nesfîrșitei veșnicii"). Imaginea poate consta într-o „descriere" sau (ca în exemplele noastre) într-o metaforă. Dar imaginile care nu sînt prezentate ca metafore, ca văzute de „ochiul minții", nu pot fi și ele simbolice ? Nu este oare fiecare percepție selectivă ? [7]

Middleton Murry, care consideră că „metafora" și „comparația" sînt legate de „clasificările formale" ale retoricii, recomandă folosirea termenului de „imagine" pentru ambele noțiuni, dar ne previne că trebuie „să respingem cu hotărîre teza potrivit căreia imaginea ar fi exclusiv sau predominant vizuală". Imaginea „poate fi vizuală, poate fi auditivă" sau „poate fi în întregime psihologică". [8] La scriitori atît de deosebiți ca Shakespeare, Emily Brontë și Poe putem vedea că adesea atmosfera (un sistem de elemente de recuzită) reprezintă o metaforă sau un simbol : marea înfuriată, furtuna, pîrloaga pustie, castelul în ruină de pe malul lacului rece și sumbru.

Ca și cuvîntul „imagine", cuvîntul „simbol" a dat și el numele unei anumite mișcări literare. [9] Ca și cuvîntul „imagine", el continuă să apară în contexte și cu sensuri foarte diferite. El apare ca noțiune în logică, matematică, semantică, semiotică și epistemologie ; el are, de asemenea, o îndelungată tradiție în domeniul teologiei („simbol" este sinonim cu „crez"), al liturgicii, al artelor frumoase și al poeziei. Elementul comun în toate aceste accepțiuni curente îl constituie probabil ideea unui element care înlocuiește, care reprezintă un alt element. Dar verbul din limba greacă, care înseamnă a

alătura, a compara, sugerează că la origine a existat ideea analogiei dintre semn și obiectul desemnat. De altfel ea se mai păstrează în unele dintre accepțiunile moderne ale termenului. „Simbolurile" algebrice și logice sînt semne convenționale ; dar simbolurile religioase sînt bazate pe o relație intrinsecă între „semn" și obiectul desemnat, o relație metonimică sau metaforică : Crucea, Mielul Domnului, Păstorul cel Bun. Este de dorit ca în teoria literară cuvîntul să fie folosit în acest sens : de obiect care se referă la alt obiect, dar care solicită atenție și în sine, ca reprezentare. [10]

Există o concepție care vorbește de „simbolism pur", fie reducînd religia și poezia la imagini senzoriale rînduite conform unui ritual, fie nesocotind „semnele" sau „imaginile" prezentate, în numele realităților transcendentale, morale sau filozofice, aflate dincolo de ele. O altă concepție consideră simbolismul drept ceva calculat și făcut cu bună știință, drept o traducere mintală deliberată a conceptelor în termeni ilustrativi, pedagogici, senzoriali. Dar, după cum spune Coleridge, în vreme ce alegoria nu reprezintă decît „transpunerea unor noțiuni abstracte într-un limbaj pictural, care nu este nici el altceva decît rezultatul unei abstractizări a obiectelor ce cad sub simțuri...", simbolul

> *se caracterizează prin exprimarea speciei în individ, sau a genului în specie... și mai presus de orice, prin exprimarea eternului prin și în efemer.* [11]

Există oare vreo trăsătură importantă prin care „simbolul" se deosebește de „imagine" și de „metaforă" ? În primul rînd, deosebirea constă, credem noi, în repetarea și persistența „simbolului". O „imagine" poate fi folosită o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistență, atît ca prezentare cît și ca reprezentare, ea devine un simbol sau chiar o parte componentă a unui sistem simbolic (sau mitic). Despre poeziile lui Blake : *Songs of Innocence (Cîntecele inocenței)* și *Songs of Experience (Cîntecele experienței)*, J. H. Wicksteed scrie : „În aceste poezii există relativ puțin *simbolism propriu-zis*, dar găsim, în schimb, folosirea permanentă și abundentă a *metaforei simbolice*". Yeats a scris de timpuriu un eseu despre „Simbolurile predominante" din poezia lui Shelley.

În poezia lui, în afară de nenumărate imagini care nu au precizia simbolurilor, găsim numeroase imagini care sînt în mod cert simboluri și pe care, cu trecerea anilor, a început să le folosească cu un scop din ce în ce mai deliberat simbolic

— asemenea imagini sînt, de pildă, peșterile și turnurile. [12]

Un fenomen care se produce cu o frecvență impresionantă constă în transformarea a ceea ce este „concret" în operele de debut ale unui scriitor, în „simboluri" ale operelor sale ulterioare. Astfel, în primele lui romane, Henry James descrie cu rîvnă și foarte amănunțit persoane și locuri, în vreme ce în romanele de mai tîrziu toate imaginile devin metaforice sau simbolice.

Ori de cîte ori se discută simbolismul poetic, este posibil să se simtă nevoia de a se face o distincție între „simbolismul particular" al poetului modern și simbolismul larg accesibil al poeților din trecut. Această constatare conținea, cel puțin la început, o învinuire ; dar sentimentele și atitudinile noastre față de simbolismul poetic continuă să rămînă în mare măsură ambivalente. Opusul termenului de „particular" este greu de găsit : dacă am opta pentru „convențional" sau „tradițional", am veni în contradicție cu dorința noastră ca poezia să fie nouă și surprinzătoare. „Simbolismul particular" implică un sistem, și un cercetător atent poate afla cheia oricărui „simbolism particular" la fel cum un criptograf poate descifra un mesaj străin. Multe sisteme personale (cele ale lui Blake și Yeats, de pildă) conțin numeroase simboluri tradiționale, chiar dacă acestea nu sînt cele mai bine cunoscute sau cele acceptate în mod curent. [13]

La polul opus „simbolismului personal" și „simbolismului tradițional", găsim un fel de simbolism public, „natural" care prezintă și el o serie de dificultăți. Unele dintre cele mai bune poezii ale lui Robert Frost folosesc simboluri naturale a căror semnificație ne este greu s-o controlăm : ne gîndim la *The Road Not Taken (Drumul neurmat), Walls (Ziduri), The Mountain (Muntele).* În poemul *Stopping by Woods (Popas lîngă pădure),* expresia *miles to go before I sleep* (mai am mile de străbătut pînă să pot dormi) este o afirmație pe care

o poate face orice călător ; dar în limbajul simbolismului natural „a dormi" înseamnă „a muri" ; și dacă prin contrast asociem *woods are lovely dark and deep* („pădurea e frumoasă, umbroasă și adîncă") — observînd caracterul panegiric al celor trei adjective — cu obligația morală și socială exprimată în *promises to keep* (promisiuni ce trebuie îndeplinite), nu putem respinge cu desăvîrșire identificarea, făcută în treacăt, fără insistență, a contemplației estetice cu un fel de dizolvare a individului ca persoană cu răspundere. Credem că nici un cititor constant de poezie nu-l va interpreta greșit pe Frost ; dar, în parte datorită simbolismului său natural, Frost a atras un cerc larg de cititori dintre care unii, după ce întrevăd posibilitatea interpretării simbolice, aplică mecanic această interpretare atît simbolurilor naturale cît și celorlalte figuri de stil, atribuind plurisemnelor sale o fixitate și o rigiditate străine de natura expresiei poetice, și în special de aceea a limbajului poetic contemporan. [14(a)]

Cel de al patrulea termen pe care-l analizăm este acela de „mit", care în *Poetica* lui Aristotel apare cu sensul de intrigă, structură narativă, „fabulație". Antonimul și contrapunctul lui este *logos*. „Mitul" este narațiunea, povestirea ca gen opus disertației dialectice, expunerii ; el reprezintă, de asemenea, exprimarea irațională sau intuitivă în contrast cu exprimarea filozofică sistematică : mit este tragedia lui Eschil în comparație cu dialectica lui Socrate. [15]

„Mitul", un termen îndrăgit de critica modernă, este asociat cu o importantă sferă de gîndire, care cuprinde religia, folclorul, antropologia, sociologia, psihanaliza și artele frumoase. În mod obișnuit el este opus termenilor de „istorie", de „știință", de „filozofie", de „alegorie", sau de „adevăr". [16]

În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, în epoca luminilor, termenul a avut în general o implicație peiorativă : un mit era o ficțiune — neadevărată științific sau istoric. Dar încă în *Scienza Nuova* a lui Vico, accentul s-a schimbat, punîndu-se pe ceea ce, de la romanticii germani, de la Coleridge, Emerson și Nietzsche încoace, a devenit, treptat, dominant — ideea că „mitul" — asemeni poeziei — este un anumit gen de adevăr sau un echivalent al adevărului, nu un rival, ci un complement al adevărului istoric sau științific. [17]

În perspectivă istorică, mitul apare după ritual și legat de acesta ; el este „partea vorbită a ritualului ; el este povestea pe care o reeditează ritualul". Ritualul este oficiat pentru un grup social de către preotul acestuia în scopul de a îndepărta o urgie sau de a obține ceva ; el este un *agendum* care trebuie să se repete periodic, întocmai ca recoltele și ca actul de perpetuare a rasei umane, ca inițierea tinerilor în cultura societății lor, ca grija pentru asigurarea celor trebuincioase morților pe tărîmul celălalt. Dar, într-un sens mai larg, prin mit se înțelege orice povestire anonimă care vorbește despre originile și destinele lucrurilor : așa sînt explicațiile pe care o societate anumită le oferă tinerilor spre a răspunde la întrebarea de ce a fost creată lumea și de ce trăim cum trăim, imaginile ei pedagogice despre natura și soarta omului. [18]

Pentru teoria literară, cele mai importante elemente ale mitului sînt, probabil, imaginea sau tabloul, elementul social, elementul supranatural (sau non-naturalist sau irațional), narațiunea sau povestirea, elementul arhetipic sau universal, reprezentarea simbolică, sub forma unor evenimente petrecute aievea, în timp, a idealurilor noastre eterne, elementul programatic și eshatologic, elementul mistic. Apelînd la mit, gîndirea contemporană se poate axa pe oricare din aceste elemente, tratîndu-l în contextul celorlalte. Astfel, Sorel consideră că „greva generală" a tuturor muncitorilor din lume este un „mit", în sensul că, deși acest ideal nu va deveni niciodată un fapt istoric, se impunea ca el să fie prezentat ca un eveniment istoric viitor, pentru a mobiliza și dinamiza muncitorii ; mitul înseamnă program. Tot astfel, Niebuhr consideră că eshatologia creștină este mitică : a doua venire a lui Cristos pe pămînt și judecata de apoi înfățișează drept evenimente viitoare lucruri care nu sînt decît evaluări morale și spirituale actuale, permanente. [19] Dacă opusul mitului este știința sau filozofia, înseamnă că în mit lucrurile concrete, intuitiv picturale sînt opuse celor abstracte și raționale. De asemenea, în general, în cadrul acestei opoziții, primordială pentru teoreticienii și apologeții literaturii, mitul are un caracter social, anonim, obștesc. În timpurile moderne, s-ar putea să izbutim să-i identificăm pe creatorii — sau pe unii dintre creatorii — unui mit ; dar, dacă a fost acceptat de societate, dacă a primit „consimțămîntul

credincioşilor", mitul îşi poate păstra statutul calitativ de mit chiar dacă autorul lui este uitat, puţin cunoscut sau neimportant pentru validarea mitului.

Termenul nu este lesne de definit : în prezent, el este folosit în contexte foarte diferite. Auzim vorbindu-se de pictori şi de poeţi care caută o mitologie ; auzim vorbindu-se despre „mitul" progresului sau al democraţiei. Se vorbeşte despre „Renaşterea mitului în literatura universală". Dar auzim, de asemenea, spunîndu-se că noi nu putem crea mituri, nici nu putem crede în mod deliberat în ele şi nici nu le putem forţa să existe : mitului i-a succedat cartea, iar societăţii omogene a statului-cetate i-a urmat oraşul cosmopolit. [20]

Oare omului modern îi lipseşte mitul — sau o mitologie, adică un sistem de mituri legate între ele ? Părerea lui Nietzsche este că Socrate şi sofiştii, „intelectualii", au distrus viaţa „culturii" greceşti. În mod similar, se susţine că Iluminismul a distrus „mitologia" creştină — sau a început distrugerea ei. Dar alţi autori consideră că omul modern are mituri superficiale, nepotrivite sau poate chiar „false", cum sînt, de pildă, mitul „progresului", sau al „egalităţii", sau al învăţămîntului general obligatoriu, sau al igienei şi al confortului igienic modern pe care ni-l recomandă reclamele. Numitorul comun al acestor două concepţii pare să fie ideea (probabil corectă) că atunci cînd unele deprinderi de viaţă vechi, adînc înrădăcinate, bine închegate (ritualuri cu miturile lor corespunzătoare) sînt distruse de „modernism", mulţi oameni (sau toţi) sînt săraciţi sufleteşte ; deoarece nu pot trăi numai cu abstracţiuni, oamenii trebuie să-şi umple golul spiritual cu mituri simple, improvizate, fragmentare (imagini a ceea ce ar putea fi sau ar trebui să fie). Cînd scriitorul vorbeşte despre necesitatea mitului, înseamnă că simte nevoia de a comunica cu societatea în care trăieşte, de a avea ca artist un statut recunoscut în cadrul societăţii. Simboliştii francezi au trăit într-o izolare pe care singuri o recunoşteau, erau specialişti ermetici, care credeau că poetul trebuie să aleagă între prostituarea comercială a artei lui şi puritatea şi răceala estetică. Dar Yeats, în ciuda veneraţiei lui pentru Mallarmé, a simţit nevoia unei comuniuni cu Irlanda ; de aceea, a îmbinat mitologia tradiţională celtică cu propria lui versiune mitizantă a Irlandei moderne,

în care marii anglo-irlandezi de la începutul secolului al XVIII-lea (Swift, Berkeley și Burke) sînt interpretați la fel de liber ca și eroii americani în imaginația lui Vachel Lindsay. [21]

Pentru numeroși autori, mitul este numitorul comun al poeziei și religiei. Există, desigur, o concepție modernă (reprezentată de Matthew Arnold și de I. A. Richards) potrivit căreia poezia va înlocui din ce în ce mai mult religia supranaturală, în care intelectualii moderni nu mai pot crede. Dar s-ar putea susține cu mai mult temei părerea că poezia nu va putea ține locul religiei vreme îndelungată, deoarece ea nu-i poate supraviețui mult timp. Religia este un mister mai mare; poezia, un mister mai mic. Mitul religios reprezintă fundamentarea pe scară largă a metaforei poetice. De aceea, ridicîndu-se împotriva pozitiviștilor care „repudiază adevărul religios și adevărul poetic, considerîndu-le ficțiuni", Philip Wheelwright afirmă că „formula de care avem nevoie este... o formulă mito-religioasă". Un exponent englez mai vechi al acestei idei este John Dennis; un altul, relativ recent, este Arthur Machen. [22]

Putem reproșa cercetării literare mai vechi faptul că a tratat numai pe dinafară și superficial întreaga serie de noțiuni de care ne ocupăm (imaginea, metafora, simbolul, mitul). Privite, în cea mai mare măsură, drept podoabe și ornamente retorice, ele nu erau studiate decît ca părți detașabile ale operelor în care apar. Noi considerăm însă că sensul și funcția literaturii se află în primul rînd în metaforă și mit. Trebuie să recunoaștem că există o gîndire metaforică și o gîndire mitică, adică, pe de o parte, o gîndire care se exprimă prin metafore, iar pe de altă parte, o gîndire exprimată prin narațiunea sau viziunea poetică. Toți acești termeni ne îndreaptă atenția tocmai asupra acelor aspecte ale operei literare care unesc și leagă componentele tradiționale, „forma", și „conținutul". Acești termeni sînt orientați în amîndouă direcțiile; ei indică, pe de o parte, tendința poeziei către „pictură" și către „lume", iar pe de altă parte, tendința ei către religie sau către *Weltanschauung*. Cînd trecem în revistă metodele moderne de studiere a acestora, putem simți această tensiune. Deoarece metodele mai vechi au tratat acești termeni ca procedee estetice (considerate și acestea drept pur

decorative), în prezent pericolul constă tocmai în punerea unui accent prea puternic pe *Weltanschauung*. Retorilor scoțieni, care scriau la sfîrșitul perioadei neoclasice, comparațiile și metaforele li se păreau, firește, ceva calculat, ceva artificial; în schimb, sub influența lui Freud, interpreții din ziua de azi sînt înclinați să considere că toate imaginile pornesc din inconștient. Este nevoie de echilibru pentru a evita, pe de o parte, investigația retorică iar, pe de altă parte, biografia psihologică și „goana după mesaj".

În ultimii douăzeci și cinci de ani cercetările literare au urmărit atît aspectele teoretice, cît și cele practice legate de aceste probleme. Adică s-a încercat stabilirea unor tipuri de figuri de stil sau, mai precis, de imagini poetice; și, de asemenea, au fost dedicate monografii și eseuri imagisticii anumitor opere sau anumitor poeți (Shakespeare dovedindu-se un subiect preferat). Deoarece „critica practică" a progresat cu deosebit zel, posedăm cîteva excelente și pătrunzătoare lucrări teoretice și metodologice care analizează atent ideile uneori cam superficiale ale specialiștilor.

Numeroase au fost strădaniile de a se reduce numărul mare de figuri de stil care au fost atît de amănunțit clasificate — potrivit unor clasificări minuțioase, ar exista vreo două sute cincizeci — la două sau trei categorii. Una dintre clasificări împarte figurile de stil în „ornamente" și „tropi" sau în „figuri sonore" și „figuri ale simțurilor". O altă împărțire distinge între figurile „vorbirii" sau „figurile verbale" și „figurile gîndirii". Ambele dihotomii au însă defectul de a se referi la o structură externă, foarte superficială, căreia îi lipsește funcția expresivă. Astfel, în orice sistem tradițional, rima și aliterația sînt ambele considerate drept „scheme" fonetice, drept ornamente acustice; totuși, noi știm că atît rima inițială cît și rima finală pot sluji la închegarea sensului, pot funcționa ca elemente de cuplaj semantic. Secolul al XIX-lea considera calamburul drept un „joc de cuvinte", drept „cea mai ieftină formă de spirit"; secolul al XVIII-lea, prin Addison, îl clasificase drept una dintre speciile de „fals spirit". Dar poeții baroci și moderni îl folosesc cu seriozitate pentru a obține dublarea ideilor, precum și ca „omofon" sau „omonim", ca „ambiguitate" deliberată. [23]

Lăsînd la o parte ornamentele, putem împărți tropii, în mod adecvat, în figuri de stil bazate pe contiguitate și figuri de stil bazate pe similitudine.

Figurile de stil clasice bazate pe contiguitate sînt metonimia și sinecdoca. Raporturile pe care le exprimă acestea pot fi analizate logic sau cantitativ : înlocuirea cauzei prin efect, sau invers ; a recipientului prin conținut ; a atributului prin subiect. În sinecdocă, relațiile dintre semn și obiectul la care se referă acesta sînt considerate interne. Ni se oferă o mostră din ceva, o parte care reprezintă întregul, o specie care reprezintă genul, o materie care sugerează forma care i se dă și modul în care este folosită.

În familiarul pasaj de mai jos, din James Shirley, care ilustrează modul tradițional de folosire a metonimiei, niște obiecte convenționale — instrumente sau unelte — reprezintă clase sociale :

Sceptre and crown must tumble down
And in the dust be equal made
With the poor crooked scythe and spade. *

Mai izbitor este „adjectivul transferat" metonimic, trăsătură stilistică pe care o găsim la Vergiliu, la Spenser, la Milton, la Gray, la poeții clasici : În *Sansfoys dead dowry* — Zestrea moartă a lui Sansfoy — epitetul trece de la posesor la obiectul posedat. În *drowsy tinklings* — clinchetele somnoroase (Gray) și în *merry bells* — clopotele vesele (Milton), epitetele se referă la cei care poartă și, respectiv, la cei care fac să sune clopotele. Cînd musca cenușie a lui Milton *is winding her sultry horn* — sună din trompeta ei fierbinte — epitetul evocă seara înăbușitoare de vară legată, prin asociație, de bîzîitul mustei cenușii. Toate aceste exemple, pe care le-am desprins din contextul lor, pot fi interpretate și altfel, și anume în sens animist. Depinde doar dacă acționează logica asociativă sau, dimpotrivă, personificarea permanentă.

Despre poezia religioasă, catolică sau evanghelică, am putea crede că este inevitabil metaforică — și așa și este în mare

* Tron și tiară au să piară ! / În pămînt le vor băga / Biata coasă și cazma. (Traducerea tuturor versurilor din acest capitol aparține lui Leon Levițchi.)

parte. Totuși, Isaac Watts, scriitorul neoclasic de imnuri, obține un efect impresionant, mișcător și în același timp măreț, din metonimie :

When I survey the wondrous cross
On which the Prince of Glory died,
My richest gain I count but loss
And pour contempt on all my pride.

See, from his head, his hands, his side
Sorrow and love flow mingled down ;
Did e'er such love and sorrow meet
Or thorns compose so rich a crown ? *

Un cititor obișnuit cu alt stil de epocă ar putea asculta acest imn fără să sesizeze că *sorrow* — durere — și *love* — iubire — sînt egale cu *water* — sudoare — și *blood* — sînge —. El a murit din iubire : iubirea este cauza ; sîngele, efectul. La Francis Quarles, poet din secolul al XVII-lea, *pour contempt* — a turna dispreț — ar sugera o metaforă vizuală ; și atunci figura de stil ar fi continuată — poate vorbindu-se de focul mîndriei stins cu o găleată de dispreț ; dar în cazul nostru „a turna" este un intensificator semantic : îmi disprețuiesc adînc, cum nu se poate mai mult, mîndria.

Acestea sînt, în fond, sensuri foarte restrînse atribuite metonimiei. În ultima vreme au apărut concepții mai îndrăznețe despre metonimie ca mod literar, exprimîndu-se chiar ideea că metonimia și metafora ar fi trăsăturile caracteristice a două tipuri de poezie — poezia asociației prin contiguitate, care operează într-o singură sferă lingvistică, și poezia asociației prin comparație, care pune alături o multitudine de lumi, făcînd, așa cum foarte expresiv se exprimă Bühler, un „cocteil de sfere" [24].

---

* Cînd mă gîndesc la preamărita cruce / Pe care-al Slavei Domn s-a săvîrșit / Eu torn dispreț pe-ntreaga mea mîndrie / Căci pierdere e tot ce-am dobîndit. // Din frunte, mîini și coapse-i curg șiroi / Durerea și iubirea. Niciodată / N-au fost îngemănate-astfél, nici spini / N-au întocmit cunună mai bogată !

Într-o strălucită analiză critică a operei lui Whitman, D. S. Mirsky spune :

> *Imaginile separate, fracționate, din* Song of the Broad-Axe (Cîntecul securii) *sînt nesfîrșite imagini metonimice, exemple, specimene de elemente care exprimă caracterul constructiv al democrației.* [25]

Am putea spune că metoda poetică obișnuită a lui Whitman este lărgirea sferei analizei, prezentarea detaliată a unor categorii mari, paralele. În poemele sale alcătuite pe baza paralelei, de pildă, în *Song of Myself (Cîntec despre mine însumi),* el este stăpînit de dorința de a prezenta detaliile, indivizii, fragmentele drept părți ale unui întreg. În ciuda slăbiciunii sale pentru înșiruiri, Whitman nu este de fapt nici pluralist, nici personalist, ci un monist panteist, iar efectul final al catalogărilor lui nu este complexitatea, ci simplicitatea. Mai întîi el își expune categoriile și apoi și le ilustrează copios.

Metafora, care s-a bucurat de atenția teoreticienilor poeziei și a retorilor încă de pe vremea lui Aristotel, care întrunea ambele calități, a atras, în ultimii ani, și atenția lingviștilor. Richards a protestat vehement împotriva prezentării metaforei ca o abatere de la limba normală, cînd, de fapt, ea este un mijloc caracteristic și indispensabil al acesteia. În expresii ca „piciorul" scaunului, „brațul" fluviului și „gîtul" sticlei se dau, prin analogie, numele unor părți ale corpului omenesc părților unor obiecte neînsuflețite. Aceste extensiuni au fost însă asimilate de limbă și, în general, nu mai sînt concepute ca metaforice, nici chiar de cei sensibili la literatură și la limbă. Ele sînt metafore „ofilite" sau „tocite" sau „moarte" [26].

Trebuie să facem o distincție între metafora ca „principiu omniprezent al limbii" (Richards) și metafora specific poetică. George Campbell susține că de prima se ocupă lingvistul, iar de cea de a doua, stilistul. Lingvistul judecă cuvintele după etimologie ; stilistul caută să vadă dacă ele au „efectul metaforei asupra ascultătorului". Wundt refuză să considere drept metafore „transpozițiile" lingvistice de tipul „piciorul" mesei sau „brațul" fluviului, susținînd că trăsătura metaforei adevărate este efortul chibzuit, intenționat al celui care o folosește de a obține un efect emotiv. H. Konrad face o deosebire între

metafora „lingvistică" și metafora „estetică", arătînd că prima (de pildă, „piciorul" mesei) subliniază trăsătura dominantă a obiectului, în timp ce a doua urmărește să dea o nouă impresie despre obiect, „să-l învăluiască într-o nouă atmosferă". [27]

Dintre cazurile greu de clasificat, probabil cel mai important este cel al metaforelor comune unei școli literare sau unei generații literare. Așa sînt, de pildă, *bone house* — casa oaselor, *swan-road* — drumul lebedei, *word-hoard* — comoara cuvintelor și alte metafore descriptive uzuale (kennings) folosite de poeții care au scris în engleza veche ; „metaforele fixe" ale lui Homer, ca „Aurora cu degetele trandafirii" (folosită de douăzeci și șapte de ori în cîntul întîi al *Iliadei*) ; „dinții de mărgăritar", „buzele de rubine", „gîturile de fildeș" și „pletele de aur" ale elizabetanilor ; sau „cîmpia de apă", „rîurile de argint", „pajiștile smălțuite" ale clasicilor englezi de la începutul secolului al XVIII-lea. [28] Cititorilor moderni, unele dintre aceste metafore (în special cele din poezia anglo-saxonă) le par îndrăznețe și „poetice", în vreme ce majoritatea celorlalte le par ofilite și demodate. Ignoranța, desigur, poate conferi o nelegitimă aparență de originalitate primelor exemple ale unei convenții poetice cu care cititorul nu este familiarizat. Într-adevăr, metaforele etimologice ale unei limbi, care nu sînt „sesizate" de cei care o vorbesc ca limbă maternă, sînt luate întotdeauna de către străinii sensibili la analiză drept realizări poetice individuale. [29] Pentru a simți și măsura intențiile metaforice ale unui anumit poet este necesar să cunoaștem în mod temeinic atît convențiile limbii, cît și convențiile literare. În poezia din engleza veche, *bone-house* și *word-hoard* sînt fără îndoială de același tip ca și „cuvintele înaripate" ale lui Homer. Ele fac parte din educația artistică a poetului și fac plăcere ascultătorilor prin tradiționalismul lor, prin faptul că aparțin limbajului profesional, ritual al poeziei. Elementul metaforic pe care-l conțin nici nu este sesizat în întregime, dar nici nu trece complet neobservat : la fel ca o bună parte a simbolurilor ecleziastice, aceste metafore pot fi considerate rituale. [30]

În epoca noastră, în care cercetările de ordin genetic prezintă un interes deosebit, s-a acordat, desigur, o atenție considerabilă originilor metaforei, atît ca principiu lingvistic cît

și ca mod de viziune și de acțiune literară. „Ontogenia repetă filogenia" ; și, invers, sîntem încredințați că putem reconstitui istoria culturii preistorice studiind în chip analitic societățile primitive și comportamentul copiilor. După părerea lui Heinz Werner, metafora nu devine activă decît la popoarele primitive care au anumite lucruri tabu, anumite obiecte ale căror nume „proprii" nu se cade să fie pronunțate. [31] Ne vine imediat în minte talentul deosebit de care au dat dovadă evreii în ceea ce privește desemnarea lui Iehova, al cărui nume nu putea fi rostit, prin metafore ca Stîncă, Soare, Leu și așa mai departe, și apoi ne vin în minte eufemismele din societatea noastră. Dar, desigur, frica nu este unica sorginte a invenției. Noi desemnăm prin metafore și ceea ce iubim, ceea ce am dori să contemplăm și să vedem sub toate unghiurile și în toate luminile, și oglindit într-un mod anume de focarul a fel de fel de lucruri asemănătoare.

Trecînd de la originea metaforei lingvistice și rituale la teleologia metaforei poetice, trebuie să ne referim la ceva mult mai cuprinzător — la întreaga funcție a literaturii de imaginație. În concepția noastră despre metaforă, patru vor fi elementele fundamentale : analogia, dubla viziune, imaginea senzorială revelatoare a imperceptibilului, proiectarea animistă. Aceste patru elemente nu sînt niciodată prezente în aceeași măsură : atitudinile variază de la națiune la națiune și de la o perioadă estetică la alta. După părerea unui teoretician, metafora greco-romană este limitată aproape numai la analogie (constituind un paralelism cvasilegal), în timp ce *das Bild* (simbolizarea prin imagine) este o figură de stil specific germanică. [32] Această diferențiere a culturilor pe baza figurilor de stil cu greu s-ar putea însă aplica la poezia italiană și franceză, mai ales de la Baudelaire și Rimbaud pînă la Valéry. Mai plauzibil ar fi să se susțină că acest criteriu permite stabilirea unor deosebiri între anumite perioade și între anumite concepții de viață dominante.

Fiecare stil de epocă are figurile lui de stil caracteristice care-i exprimă *Weltanschauung*-ul ; în cazul figurilor de stil de bază, cum ar fi metafora, fiecare perioadă își are metoda ei metaforică specifică. Poezia neoclasică, de pildă, se caracterizează prin folosirea comparației, perifrazei, epitetului ornat,

epigramei, simetriei și antitezei. Pozițiile intelectuale posibile sînt reduse, în fiecare caz, la două sau trei, excluzîndu-se pozițiile pluraliste. Adesea cea de a treia poziție este o poziție de mijloc, de împăcare a ereziilor extreme menționate :

Some foreign writers, some our own despise,
The ancients only, or the moderns, prize. *

În perioada barocului, figurile de stil caracteristice sînt paradoxul, oximoronul, catahreza. Acestea sînt figuri de stil creștine, mistice, pluraliste. Adevărul este complex. Există numeroase moduri de cunoaștere, fiecare cu propria lui legitimitate. Unele tipuri de adevăr se cuvin exprimate prin negație sau printr-o premeditată deformare. Despre Dumnezeu se poate vorbi antropomorfic, deoarece el l-a făcut pe om după chipul și asemănarea sa ; dar el este, de asemenea, transcendentalul Celălalt. De aceea, în religia barocă, adevărul despre Dumnezeu poate fi exprimat prin imagini analogice (Mielul, Mirele) ; el poate fi exprimat, de asemenea, prin perechi de termeni contradictorii sau opuși, ca în expresia lui Vaughan *deep but dazzling darkness* (adînc, dar orbitor întuneric). Spiritului neoclasic îi plac distincțiile clare și înlănțuirea logică a ideilor : treceri metonimice de la gen la specie, sau de la particular la specie. Spiritul baroc însă invocă un univers format din multe lumi, dar din lumi care sînt toate legate între ele într-un mod imprevizibil.

Din punctul de vedere al teoriei neoclasice despre poezie, figurile de stil tipice barocului sînt, desigur, de prost-gust, de „fals spirit" — fie denaturări intenționate ale naturalului și raționalului, fie acrobații lipsite de sinceritate ; iar din punct de vedere istoric, ele sînt expresii retorico-poetice ale unei epistemologii pluraliste și ale unei ontologii supranaturaliste.

Catahreza ne oferă un exemplu interesant. În 1599 John Hoskyns anglicizează termenul traducîndu-l prin „abuz" și deplînge faptul că această figură de stil „este acum la modă..." El o consideră o expresie forțată, „mai supărătoare decît o metaforă", și citează *a voice beautiful to his ears* (o voce fru-

* Zic unii / Că-i prost ce scriu străinii, iar alții, ce scrim noi, / Cei vechi doar, doar modernii au dat lucrări de soi.

moasă urechilor lui) din *Arcadia* lui Sidney drept exemplu de termen vizual aplicat în mod abuziv la auz. Pope (în *The Art of Sinking in Poetry* — *Arta de a te cufunda în poezie* — 1728) citează *mow a beard* (a cosi barba) și *shave the grass* (a rade iarba) ca exemple de catahreză. George Campbell (în *Philosophy of Rhetoric,* — *Filozofia retoricii* — 1776) citează ca pereche catahretică *beautiful voice* (voce frumoasă) și *melodious to the eye* (melodios pentru ochi), deși admite că „dulce, la origine aplicat la gust, poate fi acum aplicat la un miros, o melodie, un peisaj". Convins că metafora corectă folosește „obiectele senzațiilor" pentru a indica „obiectele intelectului pur", Campbell deplînge compararea unor obiecte ale simțurilor cu alte obiecte ale simțurilor. Pe de altă parte, recent, un stilist catolic (de gust baroc-romantic) definește catahreza ca o metaforă extrasă din asemănarea dintre două obiecte materiale și recomandă studierea meritelor acestui trop pe care-l ilustrează prin figuri de stil — luate din Victor Hugo — de tipul *les perles de la rosée* (perlele rouăi) și *il neige des feuilles* (ninge cu frunze). [33]

Un alt gen de metaforă, acceptată de sensibilitatea barocă, dar lipsită de gust în ochii neoclasicilor, exprimă lucruri măreţe prin lucruri umile : am putea-o numi metafora de diminuare sau metafora domestică. „Sferele" cel mai frecvent amestecate de poezia barocă sînt lumea naturală și lumea meșteșugurilor și artelor umane. Dar știind că arta este o imitație a naturii, neoclasicismul găsește că asimilarea naturii cu arta este morbidă și perversă. De pildă, în 1767, Thomas Gibbons critică folosirea tropilor bagatelizanți și „fantastici" și citează ca exemple

> *următoarele descrieri ale diferitelor momente ale Creațiunii : plămădirea munților, smălțuirea mărilor mai mici, ajurarea marelui ocean și traforarea stîncilor.* [34]

Unele metafore de tipul natură > artă se mențin și în poezia neoclasică, dar cu condiția ca metafora să apară ca un epitet oțios. Pope, în ale sale *Pastorals (Pastorale)* și în *Windsor Forest (Pădurea de la Windsor)* ne oferă exemple de acest fel :

Fresh rising blushes paint *the watery glass* (O proaspătă roşeaţă *vopseşte* oglinda apei); *There blushing Flora* paints th'enamelled *ground* (acolo Flora cu obrajii rumeni *vopseşte* cîmpul *smălţuit).* Dar versul era în general clar; şi Dryden, scriind în 1681, nu se ruşina să mărturisească că pe vremea cînd era copil, gîndea ca un copil:

> *Îmi amintesc că... îl consideram pe inimitabilul Spenser un poet mediocru în comparaţie cu traducerile psalmilor lui Du Bartas date la iveală de Sylvester şi cădeam în extaz cînd citeam aceste versuri:*
>
> *Now when the winter's keen breath began*
> *To chrystallize the Baltic ocean,*
> *To glaze the lakes, to bridle up the Floods,*
> *And periwig with snow the baldpate woods.* * [35]

Tînărul Milton, alt cititor al psalmilor lui Du Bartas, încheie a sa *Nativity Ode (Odă la naşterea lui Hristos)* cu o preţiozitate de acelaşi fel. T. S. Eliot reia tradiţia în celebrul început al poemului *Prufrock.*

> *When the evening is spread out against the sky*
> *Like a patient etherized upon a table...* **

Literatura barocă nu poate fi redusă la o singură trăsătură atît de uşor cum cred clasicii; cel mult îi putem rezuma stilul menţionînd caracterul ei mai cuprinzător, gustul pentru ornamentaţia bogată în detrimentul purităţii, preferinţa nu pentru monofonie, ci pentru polifonie. Trăsăturile mai specifice sînt dorinţa de a surprinde, de a şoca; dogma creştină a incarnării; apropierea pedagogică a noţiunilor îndepărtate sau elevate prin analogii cu lucruri din viaţa de toate zilele.

Pînă acum ne-am ocupat de natura limbajului figurat, punînd accentul îndeosebi pe metonimie şi pe metaforă; şi

---

* Cînd se porneşte-al iernii vînt avan, / Încremeneşte Balticul ocean, / Se-ncheagă lacuri, şuvoaie se înstrună, / Cu de omăt perucă argintie / Se-acoperă a codrului chelie.

** Cînd stă amurgul răstignit pe cer / Ca un bolnav, sub cloroform, pe masă...

am arătat că de la un stil de epocă la altul aceste figuri de stil pot avea caracteristici diferite. Ne vom referi acum la unele cercetări care tratează imaginile metaforice nu prin prisma istoriei literare, ci prin prisma criticii literare.

Două studii generale despre imaginile metaforice, unul american și celălalt german, par să merite o prezentare specială.

În 1924, Henry Wells a publicat un studiu intitulat *Poetic Imagery (Imagistica poetică)* în care încearcă să stabilească o tipologie, și anume pe baza tipurilor de imagini ilustrate mai ales de literatura elizabetană. Bogată în observații pătrunzătoare și în generalizări sugestive, cartea reușește într-o măsură mai mică să construiască un sistem. Wells consideră schema sa drept atemporală, aplicabilă tuturor perioadelor, nu numai celei elizabetane ; și este convins că lucrarea sa este, nu evaluativă, ci descriptivă. El susține că baza cercetării lui este aranjarea unor grupuri de figuri de stil „așa cum se înșiră ele pe o scară ascendentă, de la cele mai simple, sau cele aproape literale, pînă la cele mai imaginative sau impresioniste" ; dar socotește că scara „particularităților și intensității activității imaginative" nu are nici o legătură directă cu evaluarea figurilor de stil. Cele șapte tipuri de imagini pe care le stabilește, rînduite în ordinea fixată de el, sînt următoarele : imaginile decorative, voalate, violente (sau bombastice), radicale, intensive, expansive și exuberante. Acestea ar putea fi rearanjate într-un mod mai potrivit pe baza sugestiilor de ordin istoric și evaluativ făcute de Wells.

Din punct de vedere estetic, formele cele mai neprelucrate sînt imaginile violente și cele decorative, sau „metafora maselor" și metafora artizanală. Imaginea decorativă, frecventă în *Arcadia* lui Sidney, este considerată „tipic elizabetană". Imaginea violentă, ilustrată de Thomas Kyd și de alți scriitori de la începutul epocii elizabetane, este caracteristică pentru perioadele timpurii ale unei culturi ; dar, deoarece majoritatea oamenilor rămîn la un nivel subliterar, ea aparține, prin producțiile subliterare, „oricărei perioade" ; sociologic, imaginea bombastică constituie „o categorie mare și importantă din punct de vedere social a metaforei". În legătură cu valoarea acestor două tipuri, Wells consideră că ambelor „le lip-

seşte elementul *subiectiv* necesar", că prea adesea, în loc de a stabili o legătură între „lumea externă a naturii şi lumea lăuntrică a omului", ele leagă o imagine fizică de alta (ca în catahreză). În plus, atît la metaforele decorative cît şi la cele violente, termenii raportului rămîn separaţi, ficşi, neinfluenţaţi unul de altul. Aceasta spre deosebire de formele superioare de metaforă în care, după părerea lui Wells, fiecare termen acţionează asupra celuilalt şi îl modifică, astfel că din legătura lor ia naştere un al treilea termen, un sens nou.

Urcînd pe scara valorilor, imaginile care urmează sînt cea exuberantă şi cea intensivă ; prima, o versiune mai subtilă a imaginii violente, iar cea de a doua, o versiune mai subtilă a imaginii decorative. Am lăsat în urma noastră formele simple de manifestare a forţei sau a inventivităţii. Cu imaginea exuberantă am ajuns, din punct de vedere istoric, la Marlowe, primul dintre marii elizabetani, şi la preromanticii Burns şi Smart ; această imagine, ne spune Wells, este „deosebit de importantă în numeroase poezii de debut". Ea juxtapune „doi termeni largi, valoroşi din punct de vedere imaginativ" ; ea pune faţă în faţă două suprafeţe întinse, netede. Cu alte cuvinte, această categorie include comparaţiile libere, raporturile bazate pe categorii evaluative simple. Burns scrie :

My love is like a red, red rose...

My love is like a melody
That's sweetly played in tune. *

Trăsătura comună unei femei frumoase, unui proaspăt trandafir roşu şi unei melodii bine cîntate este frumuseţea şi caracterul atrăgător ; toate sînt, în felul lor, perfecte. Nu obrajii trandafirii fac ca femeia să fie ca un trandafir, nu vocea ei dulce o face asemeni unei melodii (analogii care ne-ar da imagini decorative) ; ea se aseamănă cu un trandafir nu prin culoare, prin materie sau prin structură, ci prin valoarea ei. [36]

Imaginea intensivă a lui Wells este o imagine pe care cititorul şi-o poate uşor reprezenta, o imagine de tipul celor din manuscrisele cu miniaturi şi din procesiunile evului mediu. În

* Mi-e dragostea un roşu trandafir... / Mi-e dragostea precum o melodie / Cîntată dulce şi armonios.

poezie, ea este imaginea folosită de Dante și, mai ales, de Spenser. Imaginea nu este numai clară, ci și concentrată, schematică : infernul lui Dante, nu cel al lui Milton. „Despre aceste metafore se spune mai des decît despre altele că sînt embleme sau simboluri." Personajele de procesiune din *Lycidas* — Camus cu mantia lui păroasă și pălăria de rogoz și sfîntul Petru cu mitra și cu cele două chei — sînt, de asemenea, imagini intensive. Ele sînt imagini emblematice, „de breaslă" : pastorala și elegia aveau ambele, la apariția lui Milton, o serie de motive și de imagini care se foloseau în mod curent. Pot exista atît imagini șablon cît și „stiluri poetice" șablon. Caracterul tradițional, instituțional al imaginii intensive și legătura ei strînsă cu artele vizuale și cu ceremoniile simbolice îl fac pe Wells s-o asocieze — gîndindu-se la istoria culturii — cu religia conservatoare, cu evul mediu, cu biserica, cu catolicismul.

Cele trei categorii superioare sînt (luate, presupunem, în ordine ascendentă) imaginile voalate, cele radicale și cele expansive. Pe scurt, imaginea voalată e imaginea poeziei clasice ; cea radicală, a metafizicilor, în special a lui Donne ; iar cea expansivă, mai ales a lui Shakespeare, precum și a lui Bacon, Browne și Burke. Caracteristicile comune ale acestor trei tipuri de imagini, care le situează la aceeași înălțime, sînt caracterul lor specific literar (faptul că nu se pretează la reprezentarea picturală), caracterul intrinsec (gîndirea metaforică), întrepătrunderea termenilor (caracterul fertil, creator al împerecherii lor).

Imaginea voalată, care nu trebuie confundată cu imaginea ofilită sau banală, se menține „sub nivelul vizibilității depline", sugerează concretul senzorial fără să-l proiecteze precis, cu claritate. Datorită lipsei tonurilor ascuțite această imagine este potrivită pentru scrierile contemplative : reprezentantul ei elizabetan este Samuel Daniel care a scris, în versuri admirate de Wordsworth și Thoreau :

unless above himself he can
Erect himself, how poor a thing is man ! *

---

* Ce jalnică ființă-i omul, dacă / Nu poate pe el însuși să se-ntreacă !

Dar Shakespeare este un maestru în folosirea acestei imagini. În *Regele Lear*, Edgar spune :

Men must endure
Their going hence, even as their coming hither ;
Ripeness is all. *

Ripeness — pîrgă, maturitate, împlinire — este o imagine voalată, luată din viața livezilor și cîmpiilor. Ea sugerează existența unei analogii între ciclurile naturale ale vegetației, care se succed cu inevitabilitate, și ciclurile vieții. O generație neoclasică ar putea considera „mixte" unele dintre imaginile ascunse ale lui Shakespeare :

O how can summer's honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days.

Acest distih ar necesita o analiză minuțioasă, deoarece aici găsim o serie de figuri de stil suprapuse : „zilele" sînt folosite metonimic, însemnînd Timp, Vîrstă și apoi, prin metaforă, sînt prezentate ca asediind un oraș și încercînd, cu berbeci, să-l ia. Cine încearcă — asemenea unui oraș sau unui conducător de oraș — să „înfrunte" aceste asalturi ? Tinerețea, comparată, prin metaforă, cu vara sau, mai exact, cu mireasma dulce a verii : mireasma florilor de vară este pentru pămînt ceea ce este răsuflarea dulce pentru corpul omenesc, o parte sau un complement al întregului. Dacă încercăm să cuprindem perfect, într-o singură imagine, asediul și răsuflarea, ne găsim în impas. Mișcarea imaginației este rapidă și, de aceea, eliptică. [37]

Imaginea radicală — numită așa probabil din cauză că termenii ei se întîlnesc numai la rădăcină, la un nivel logic invizibil, ca o cauză finală, și nu prin alăturarea unor suprafețe clare — este imaginea al cărei termen minor pare „nepoetic", fie pentru că este prea plat și utilitar, fie pentru că este prea tehnic, științific, savant. Prin urmare, imaginea radicală ia ca vehicul metaforic ceva ce nu are asociații emotive

---

* Căci oamenilor le-a fost scris / Nu doar să vină-aici, ci și să plece. / S-ajungi la împlinire-i totul.

** Al verii suflu dulce cum să-înfrunte / Asediul crunt al zilelor-berbece ?

evidente, ce aparţine prozei abstracte sau practice. Astfel, Donne, în poezia lui religioasă, foloseşte multe figuri de stil de *géomètre enflammé*. De asemenea, în First *Anniversary (Prima aniversare)* el foloseşte o imagine pseudomedicală care, dacă nu ţinem seama de suprapunerea precizată a termenilor ei, pare orientată în mod perfid exact în direcţia greşită (adică peiorativă) :

But as some serpents' poison hurteth not
Except it be from the live serpent shot,
So doth her virtue need her here, to fit
That unto us ; she working more than it. *

Acesta este probabil tipul caracteristic de imagine radicală. Un exemplu mai clar şi mai firesc ar fi imaginea compasului în *Valediction Forbidding Mourning (Despărţire fără lacrimi)* de Donne. Dar, aşa cum în mod subtil remarcă Wells, imagini radicale pot fi luate şi din sfere specific romantice — munţi, rîuri şi mări — dacă se adoptă „o manieră analitică". [38]

În sfîrşit, există imaginea expansivă care, prin numele ei, este în opoziţie cu cea intensivă. Dacă imaginea intensivă aparţine lumii medievale şi ecleziastice, cea expansivă este caracteristică gîndirii profetice şi progresiste. „pasiunii puternice şi meditaţiei originale", culminînd în cuprinzătoarele metafore filozofice şi religioase din poezia lui Burke, Bacon, Browne şi mai ales în acelea ale lui Shakespeare. Prin definiţie, imaginea expansivă este o imagine în care fiecare termen deschide imaginaţiei o perspectivă largă şi fiecare termen îl influenţează puternic pe celălalt : „interacţiunea" şi „întrepătrunderea" care, conform teoriei poetice moderne, reprezintă forme esenţiale de acţiune poetică, sînt bogat ilustrate de metafora expansivă. Putem lua exemple din *Romeo şi Julieta :*

Yet, wert thou as far
As that vast shore washt with the farthest sea,
I should adventure for such merchandise. **

---

* Otrava unor şerpi poate s-omoare / Doar cît sînt vii. La fel, virtutea ei / Nu face rău cît nu-i şi ea aici ; / Decît virtutea, dînsa e mai tare.

** Dar chiar de-ai fi un ţărm pierdut, scăldat / De cea mai necuprinsă dintre mări, / M-aş avînta spre-asemenea scumpeturi.

și din *Macbeth* :

Light thickens, and the crow
Makes wing to the rooky wood :
Good things of day begin to droop and drowse. *

În exemplul din urmă Shakespeare ne prezintă „un cadru metaforic al crimei" exprimat printr-o metaforă expansivă care pune alături noaptea și răul demonic, lumina și bunătatea, dar nu într-un mod simplu, alegoric, ci prin mijlocirea particularului sugestiv și al concretului senzorial : *light thickens* (lumina se îngroașă) ; lucrurile *droop and drowse* (se moleșesc și-adorm). Elementul poetic vag și elementul poetic concret se întîlnesc în versul *Good things of day begin to droop and drowse* (Iar lucrurile bune ale zilei se moleșesc și-adorm). Treptat, pe măsură ce examinăm versul, ne dăm seama că subiectul și predicatul acționează unul asupra celuilalt ; dacă începem cu verbul, ne întrebăm ce lucruri — păsări, animale, oameni, flori — se moleșesc sau adorm ; apoi, sesizînd caracterul abstract al subiectului, ne gîndim că verbele ar putea avea înțeles metaforic, de „a înceta să vegheze", de „a da înapoi, cu teamă, în fața puterii răului". [39]

Anumiți retori, printre care Quintilian, acordă o atenție deosebită distincției dintre metaforele care însuflețesc lucrurile neînsuflețite și metaforele care prezintă drept neînsuflețite lucrurile însuflețite ; dar în ochii lor această distincție este în primul rînd o distincție între procedee retorice. La Pongs, autorul celei de-a doua tipologii a metaforei de care ne ocupăm, ea devine un contrast grandios între două atitudini polare — cea a imaginației mitice, care proiectează personalitatea poetului asupra lumii externe a lucrurilor, care însuflețește natura, și cea a imaginației care își caută drumul într-o lume străină, care se scutură de subiectivitate. Toate posibilitățile

---

* Lumina s-a-ngroșat și corbul / Se-ndeamnă către codrul plin de ciori ; / Iar lucrurile bune ale zilei se moleșesc și-adorm.

exprimării figurate sînt epuizate de aceste două forme de imaginație opuse, cea subiectivă și cea obiectivă. [40]

Prima formă a fost numită de Ruskin „sofismul patetic" ; dacă ne gîndim că această formă de imaginație urcă pînă la Dumnezeu și coboară pînă la copac și la piatră, am putea-o numi imaginație antropomorfică. [41] Un cercetător al simbolismului mistic a făcut observația că experiențele mistice cele mai înalte pot fi exprimate simbolic prin trei tipuri generale de raporturi pămîntești : 1) raporturi între obiecte neînsuflețite (amestecuri fizice și combinații chimice : sufletul, asemuit cu o scînteie, sau cu o bucată de lemn, de ceară, sau de fier, arzînd în focul divin ; Dumnezeu privit ca apă fertilizatoare pentru pămîntul sufletului, sau ca un Ocean în care se varsă apele sufletului) ; 2) raporturi inspirate de diferitele moduri în care corpul omenesc își însușește elementele esențiale pentru viață :

> *în Scriptură, Dumnezeu este înfățișat sub forma acelor lucruri de care este imposibil să ne lipsim cu desăvîrșire — sub forma luminii și aerului, care pătrund prin fiecare fisură, și a apei, pe care, într-un chip sau altul, cu toții o bem zilnic ;* [42]

astfel, în ochii misticilor din lumea întreagă, Dumnezeu reprezintă hrana și băutura sufletului, Pîinea, Peștele, Apa, Laptele, Vinul acestuia ; 3) raporturi umane, precum cele dintre fiu și tată sau dintre soț și soție.

După părerea lui Pongs, primele două tipuri de raporturi sînt atribuite celei de a doua forme fundamentale de intuiție metaforică, anume *Einfühlung*-ului, care la rîndul lui este subîmpărțit în *Einfühlung* „mistic" și *Einfühlung* „magic". Exemple de metafore mistice găsim mai multe în operele misticilor decît în ale poeților. În aceste metafore elementele anorganice sînt tratate simbolic ; nu ca simple noțiuni sau analogii noționale, ci ca reprezentări care sînt și prezentări.

Metafora magică este privită în spiritul istoricului de artă Wilhelm Worringer, ca fiind o „abstracțiune" din lumea naturii.

Worringer a studiat arta Egiptului, Bizanțului și Persiei, arte care

> *reduc natura organică, inclusiv omul, la forme liniar-geometrice, și adesea părăsesc cu totul lumea organică pentru a trece într-o lume a liniilor, formelor și culorilor pure...*
>
> *Acum ornamentul se detașează... ca și cum ar fi un element ce nu urmează șuvoiul vieții, ci i se opune rigid... Intenția nu mai este de a simula, ci de a exorciza...*
>
> *Ornamentul... este ceva sustras Timpului; el este o simplă prelungire, fixă și stabilă.* [43]

Antropologii găsesc în culturile primitive atît animism cît și magie. Animismul încearcă să-și apropie, să îmbune, să convingă și să se unească cu personificările spiritelor — cu morții, cu zeii. La rîndu-i, magia, precursoare a științei, cercetează legile puterii emanate de cuvintele sacre, de amulete, de vergele și de baghete, de imagini și de relicve. Există, pe de o parte, magia albă — a cabaliștilor creștini cum sînt Cornelius Agrippa și Paracelsus; și, pe de altă parte, magia neagră, cea a oamenilor malefici. Dar la baza amîndurora stă credința în puterea lucrurilor. Magia se apropie de artă prin aceea că plăsmuiește imagini. Tradiția apuseană îl asociază pe pictor și pe sculptor cu meșteșugarii, cu Hefaistos și cu Dedal, cu Pigmalion, care-i în stare să insufle viață unei imagini. În estetica folclorului, cel care plăsmuiește imagini este un vrăjitor sau un magician, în vreme ce poetul este un inspirat, un posedat, un nebun creator. [44] Cu toate acestea, poetul primitiv poate compune farmece și incantații, iar poetul modern poate, ca Yeats, recurge la folosirea magică a imaginilor — a imaginilor verbale — ca mijloc de a pune imaginile magice-simbolice în slujba poeziei sale. [45] Misticismul adoptă atitudinea contrară: imaginea este un simbol creat de o stare de spirit; ea este o imagine expresivă, nu cauzală, și nu este neapărat necesară stării respective, deoarece una și aceeași stare de spirit se poate exprima și prin alte simboluri. [46]

Atît metafora mistică cît și cea magică sînt depersonalizatoare: amîndouă acționează în sens opus proiectării omului în

lumea neumană ; amîndouă fac apel la „cealaltă lume" — la lumea impersonală a lucrurilor, a artei monumentale, a legii fizice. „Tigrul" lui Blake reprezintă o metaforă mistică ; Dumnezeu, sau un aspect al lui Dumnezeu, este un Tigru (mai puțin decît omul, mai mult decît omul) ; pe de altă parte, Tigrul (și, prin Tigru, creatorul său) este prezentat ca un metal forjat la o temperatură înaltă. Tigrul nu întruchipează un animal din lumea naturală a grădinii zoologice, un tigru pe care Blake ar fi putut să-l vadă la Turnul Londrei, ci o făptură imaginară, simbol și lucru în același timp.

Metafora magică este lipsită de această transparență. Ea este chipul Meduzei care preschimbă în stană de piatră tot ce e viu. Pongs îl consideră pe Stefan George drept un reprezentant al acestei atitudini magice, al acestei năzuințe de a petrifica ceea ce-i viu :

> *Spiritualizarea dătătoare de formă a lui George nu izvorăște din năzuința firească a sufletului omenesc de a se proiecta, ci are la obîrșie o puternică negare a vieții biologice, o deliberată „înstrăinare" („alienare") care stă la baza alcătuirii unei lumi magice interne.* [47]

În poezia de limbă engleză, Emily Dickinson și Yeats caută, cu mijloace diferite, să creeze această metaforă depersonalizatoare, antimistică. Emily Dickinson recurge la ea cînd vrea să redea sentimentul morții precum și senzația învierii ; ei îi place să evoce experiența morții, înțepenirii, petrificării. „Nu era moartea", ci era

> *As if my life were shaven*
> *And fitted to a frame,*
> *And could not breathe without a key...*
>
> *How many times these low feet staggered,*
> *Only the soldered mouth can tell ;*
> *Try ! can you stir the awful rivet ?*
> *Try ! can yon lift the hasps of steel ?* * [48]

---

* De parcă viața-mi, retezată / Ca să încapă-ntr-un tipar, / Nu mai putea pulsa căci n-avea cheie. // Doar ferecata gură știe / Genunchii cît au tremurat ; / Încearcă ! nitul crunt poți să-l desfaci ? / Încearcă ! scoaba grea poți s-o urnești ?

Yeats atinge expresia maximă a poeziei ca magie în *Byzantium (Bizanțul* — 1930). În poezia *Sailing to Byzantium (Navigînd spre Bizanț)* scrisă în 1927, el izbutise să exprime opoziția dintre lumea vieții biologice : *The young in one another's arms... the mackerel-crowded seas* (Tinerii îmbrățișați... mările pline de scrumbii) și lumea artei bizantine, în care totul este fix, rigid, nenatural, lumea „mozaicului aurit" și „emailului aurit". Biologic, omul este „un animal muribund" ; el speră să supraviețuiască prin „integrarea în artificiul eternității", nu luînd din nou „o formă trupească de la vreun lucru natural", ci fiind o operă de artă, o pasăre de aur pe o creangă de aur. *Byzantium* este, dintr-un punct de vedere, o ilustrare, scrisă concentrat, a „sistemului" lui Yeats, un poem teoretic, iar dintr-un alt punct de vedere, specific literar, un sistem de imagini nenaturale, strîns împletite, întregul constituind ceva asemănător unui ritual obligatoriu sau unei liturghii. [49]

Categoriile lui Pongs, pe care le-am expus oarecum liber, prezintă particularitatea că leagă stilul poetic de concepțiile de viață. [50] Deși fiecare stil de epocă are propria lui versiune a acestor categorii, ele reprezintă moduri diferite, atemporale în esență, de a privi viața și de a reacționa în fața ei. Totuși, toate trei categoriile lui Pongs se situează în afara liniilor generale a ceea ce se numește adesea gîndirea modernă, adică în afara raționalismului, naturalismului, pozitivismului, științei. De aceea, această clasificare a metaforelor sugerează ideea că poezia rămîne credincioasă modurilor de gîndire preștiințifice. Poetul păstrează viziunea animistă a copilului și a omului primitiv, care este arhetipul copilului. [51]

În anii din urmă, au apărut numeroase studii despre anumiți poeți sau chiar despre anumite poezii sau piese care se ocupă de imaginile lor simbolice. În această „critică practică", importante sînt ideile de la care pleacă criticul. Ce urmărește el ? Analizează poetul sau poezia ?

Trebuie să distingem între studiile privind sferele din care sînt împrumutate imaginile (aspect, care, așa cum spune Mac-Neice, „ține mai degrabă de studiul subiectului" [52]) și studiile

privind „modul în care pot fi folosite imaginile" și natura raporturilor dintre „sens" și „vehicul" (metafora). Majoritatea monografiilor care tratează imagistica unui anumit poet (de pildă, *Donne's Imagery — Imagistica lui Donne* — de Rugoff) aparțin primei categorii. Ele înregistrează și cîntăresc preocupările unui poet, notînd și apoi repartizînd metaforele după domeniile din care sînt luate : natură, artă, industrie, științele naturii, științele sociale, viața urbană, mediul rural. De asemenea, cercetătorul poate clasifica temele sau obiectele care îl determină pe poet să recurgă la metaforă, de pildă, femeile, religia, moartea, avioanele. Totuși, mai semnificativă decît acest gen de clasificare este descoperirea unor echivalențe mai profunde, a unor corelativi psihici. Faptul că în mod repetat două sfere se evocă reciproc poate arăta întrepătrunderea lor reală în spiritul creator al poetului : astfel, în *Songs and Sonnets (Cîntece și sonete)*, unde sînt reunite poemele de iubire profană ale lui Donne, limbajul metaforic este luat în permanență din lumea catolică a iubirii sacre ; iubirii trupești el îi aplică noțiunile catolice de extaz, canonizare, martiriu, relicvă, în timp ce în unele dintre ale sale *Holy Sonnets (Sonete sacre)* el i se adresează lui Dumnezeu în imagini erotice violente :

Yet dearly I love you, and would be loved fain
But am betrothed unto your enemy.
Divorce me, untie, or break that knot again,
Take me to you, imprison me, for I
Except you enthrall me, never shall be free,
Nor ever chaste, except you ravish me. *

Întrepătrunderea sferelor sexului și religiei exprimă ideea că sexul este o religie, iar religia este iubire.

În anumite studii accentul este pus pe autoexprimare, pe revelarea psihicului poetului prin imaginile pe care le folosește. Acest tip de studii pornesc de la ideea că imaginile poetului sînt ca imaginile dintr-un vis, adică necenzurate de

* Iubirea mea ți-o dăruiesc întreagă, / Dar cu vrăjmașul tău sînt logodit. / Desparte-mă de el, o, mă dezleagă, / Ia-mă și-ntemnițează-mă, căci numai dacă / Voi fi de tine-nchis și siluit, / Mă voi ști liber și neprihănit.

judecată sau pudoare : nefiind declarații directe, ci oferite doar ca ilustrații, ele pot da în vileag principalele lui interese reale. Ne îndoim însă că au existat sau vor exista vreodată poeți care să fie atît de lipsiți de spirit critic în ce privește imaginile pe care le folosesc. [53]

O altă idee, categoric greșită, este aceea că poeții trebuie neapărat să fi trăit aievea tot ceea ce își imaginează (pe baza acestei teorii, Gladys I. Wade a reconstituit prima parte a vieții lui Traherne în studiul ei despre acest scriitor). [54] După cum relatează Samuel Johnson, o admiratoare a poeziilor lui Thomson pretinde că, citindu-i operele, a ajuns să-i cunoască gusturile.

> *Citindu-i operele, ea a putut stabili trei trăsături ale caracterului său : că era însetat de iubire, că era un mare înotător și că era riguros abstinent ; dar Savage (prietenul lui intim) afirmă despre el că n-a cunoscut altfel de dragoste decît cea sexuală ; că după toate probabilitățile nu s-a cufundat niciodată în apă rece ; și că îi plăcea să se bucure de orice plăcere i se oferea.*

Ideea ei despre caracteristicile personale și obiceiurile poetului era ridicol de inexactă. Pe de altă parte, nu putem susține nici că absența imaginilor metaforice ar trăda, la scriitor, lipsa unor preocupări speciale. În biografia lui Donne, scrisă de Isaak Walton (1593—1683), nu există, printre cele unsprezece figuri de stil pe care le conține, nici o singură imagine referitoare la pescuit. Poezia lui Machaut, compozitor din secolul al XIV-lea, nu folosește nici un trop inspirat din muzică. [55]

Părerea că imagistica unui poet este principala contribuție a inconștientului său și că, prin urmare, în imagini poetul vorbește ca om, nu ca artist, ne amintește unele teorii cam vagi și nu prea consecvente, privind modul în care se poate stabili „sinceritatea". Pe de o parte, se crede în mod curent că imaginile izbitoare sînt în mod necesar artificiale, deci, nesincere, căci un om realmente emoționat ar folosi fie un limbaj simplu, nefigurat, fie figuri de stil banale, șterse. Dar există și părerea opusă potrivit căreia imaginea banală,

care evocă o reacție șablon, este un simptom al nesincerității, al adoptării unei exprimări foarte aproximative a sentimentelor în locul unei exprimări scrupuloase. Aici facem o confuzie între oamenii în general și oamenii de litere, adică între oamenii care vorbesc și oamenii care scriu sau, mai degrabă, între oamenii care vorbesc și poezie. Sinceritatea personală obișnuită și imagistica banală sînt prin excelență compatibile. În ceea ce privește „sinceritatea" unui poem, termenul ne pare aproape lipsit de sens. Expresie sinceră a cui ? A presupusei stări emoționale din care s-a născut poemul ? Sau a stării în care a fost scris ? Sau expresie sinceră a poemului, adică a formulării lingvistice care prinde formă în mintea autorului în timp ce scrie ? Cu certitudine, este aceasta din urmă : poemul este expresia sinceră a poemului.

Imagistica unui poet revelează personalitatea lui. Dar cum se definește *personalitatea* poetului ? Mario Praz și Lillian H. Hornstein fac haz pe socoteala acelui Shakespeare zugrăvit de Caroline Spurgeon, care corespunde tipului englezului mijlociu din secolul al XX-lea. Nu încape îndoială că marele poet a avut în comun cu noi „natura umană". [56] Nu avem nevoie de cheia imagistică a scrierilor sale pentru a stabili acest lucru. Dacă valoarea studierii imaginilor constă în a revela ceva ascuns, atunci ea trebuie să ne permită să găsim unele indicii deosebite, cu ajutorul cărora să dezlegăm tainele inimii lui Shakespeare.

Dar departe de a descoperi în imagistica lui Shakespeare caracterul lui general uman, s-ar putea să găsim un raport hieroglific asupra sănătății lui psihice la data elaborării unei anumite piese. Iată ce spune Caroline Spurgeon despre *Troilus și Cresida* și *Hamlet :*

> *Chiar dacă n-am ști-o din alte surse, am putea fi siguri, judecînd după asemănarea și continuitatea simbolismului din cele două piese, că ele au fost scrise aproape în același timp, și într-o epocă în care autorul trăia o dezamăgire, o schimbare și o descumpănire a caracterului său, pe care nu le simțim cu aceeași intensitate în nici o altă scriere.*

Caroline Spurgeon nu afirmă că a găsit cauza concretă a dezamăgirii lui Shakespeare, ci doar că *Hamlet* exprimă deziluzie și că aceasta trebuie să fi fost chiar deziluzia personală a lui Shakespeare.[57] El n-ar fi putut scrie o piesă atît de mare dacă n-ar fi fost sincer, adică dacă n-ar fi scris despre propria lui stare de spirit. Această teorie este opusă concepțiilor despre Shakespeare emise de E. E. Stoll și de alții, care pun accentul pe arta lui, pe talentul lui de dramaturg, pe măiestria cu care a dat la iveală piese noi și din ce în ce mai bune, în cadrul unei tradiții în care în trecut fuseseră înregistrate succese : de pildă, *Hamlet* e văzut ca o urmare la *Tragedia spaniolă* a lui Thomas Kyd ; iar *Povestea de iarnă* și *Furtuna* ca replici date de un teatru rival pieselor lui Beaumont și Fletcher.

Dar nu toate studiile consacrate imagisticii poetice caută să surprindă secretele poetului sau să-i urmărească biografia lăuntrică. Există studii care se concentrează mai degrabă asupra unui element important al semnificației generale a unei piese — asupra a ceea ce T. S. Eliot numește „sistemul de sub nivelul intrigii și personajelor".[58] În eseul ei din 1930, *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies (Laitmotive în imagistica tragediilor lui Shakespeare),* Caroline Spurgeon însăși este preocupată în primul rînd de definirea imaginii sau grupului de imagini care, dominînd o anumită piesă, îi conferă o anume tonalitate. Analizele făcute de ea au pus în evidență în *Hamlet* imagini legate de boală, de pildă, de ulcer, de cancer ; în *Troilus și Cresida* imagini referitoare la mîncare și la aparatul digestiv ; în *Othello,* imagini care evocă „fiarele în luptă, gata să se sfîșie unele pe altele..." Caroline Spurgeon se străduiește să arate modul în care această infrastructură a unei piese îi afectează sensul ; cu privire la *Hamlet* ea arată că motivul bolii sugerează nevinovăția prințului și putreziciunea întregului stat al Danemarcei. Valoarea obiectivă a operei ei constă în această căutare a unor forme de semnificație literară mai subtile decît generalizările ideologice și interpretările intrigii unei piese.

Cercetările mai pretențioase despre imagistică, cum sînt, de pildă, cele ale lui Wilson Knight, pleacă, inițial, de la strălucitele pagini ale lui Middleton Murry dedicate imagisticii

lui Shakespeare *(The Problem of Style — Problema stilului,* 1922). Primele studii ale lui Knight (de exemplu, *Myth and Miracle — Mit și miracol,* 1929 și *The Wheel of Fire — Roata de foc,* 1930) se ocupă exclusiv de Shakespeare ; în studiile ulterioare, el aplică metoda sa de cercetare și altor poeți, de exemplu lui Milton, Pope, Byron, Wordsworth.[59] În primele lui scrieri, care sînt categoric cele mai bune, Knight se ocupă de piese individuale, studiindu-le pe fiecare prin prisma imaginilor lor simbolice, acordînd deosebită atenție unor opoziții de imagini, cum ar fi „furtuna" și „muzica", dar observînd, de asemenea, cu sensibilitate deosebirile stilistice dintre o piesă și alta sau din sînul aceleiași piese. În cărțile de mai tîrziu, sînt evidente extravaganțele „entuziastului". Exegeza lui Knight privind eseurile lui Pope, *On Criticism (Despre critică)* și *On Man (Despre om),* evită cu seninătate să-și pună întrebarea ce au putut însemna, istoric, pentru Pope și pentru contemporanii lui, „ideile" din poemele analizate. Slab în aprecierea perspectivei istorice, Knight este handicapat și de dorința de a „filozofa". „Filozofia" pe care o extrage din Shakespeare și din alți scriitori nu este nici originală, nici clară, nici complexă : ea constă în reconcilierea lui Eros cu spiritul agapei, a ordinii cu instinctul, și a altor perechi de contrarii. Deoarece toți poeții „adevărați" aduc, în esență, același „mesaj", rămînem, după descifrarea fiecăruia, cu un sentiment de futilitate. Poezia constituie o „revelație", dar ce ne dezvăluie ea ?

La fel de subtilă ca și cercetările lui Knight, dar mult mai bine echilibrată, este lucrarea lui Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder (Imagistica shakespeareană)*[60] care îndeplinește promisiunea din subtitlu, și anume că va studia evoluția și funcționarea imaginilor la Shakespeare. Luînd ca termeni de comparație imagistica poeziilor lirice și chiar a celor epice, el stăruie asupra naturii dramatice a pieselor lui Shakespeare : în operele lui de maturitate, nu Shakespeare „omul", ci personajul său Troilus este acela care, în piesa respectivă, gîndește metaforic folosind imaginea hranei rîncede. Într-o piesă, spune Clemen, „Fiecare imagine e folosită de un anumit personaj". Clemen are realmente darul de a pune problemele metodologice care se cuvin puse. De pildă, analizînd piesa *Titus Andro-*

nicus, el se întreabă : „În ce ocazii folosește Shakespeare, în piesă, imagini ? Există oare o legătură între folosirea imaginilor și ocazia respectivă ? Ce funcție au imaginile ?“ Și la aceste întrebări, în cazul piesei *Titus Andronicus*, el are numai răspunsuri negative. În *Titus Andronicus* imaginea este spasmodică și ornamentală, dar plecînd de la ea putem urmări evoluția lui Shakespeare spre folosirea metaforei ca *stimmungsmässige Untermalung des Geschehens* (mijloc de reliefare a acțiunii prin atmosferă) și ca o *ganz ursprüngliche Form der Wahrnehmung* (o formă cu totul originară a percepției), adică spre gîndirea metaforică. Clemen face comentarii admirabile despre *die abstrakte Metaphorik* (metaforica abstractă) din perioada mijlocie de creație a lui Shakespeare (cu a ei *unbildliche Bildlichkeit* — plasticitate sugerată prin mijloace neplastice — care corespunde tipurilor de imagini voalate, radicale și expansive ale lui Wells) ; deși scrie o monografie despre un anumit poet, el își introduce personajul numai atunci cînd acesta apare în „evoluția“ lui Shakespeare ; și, deși monografia lui se ocupă de evoluția și de „perioadele“ creației lui Shakespeare, Clemen nu uită că studiază „perioadele“ poeziei, nu cele ale vieții în mare măsură ipotetice a autorului.

Ca și metrul, imagistica reprezintă un strat component al poeziei. Conform schemei noastre, ea aparține stratului sintactic sau stilistic. În ultima instanță, ea trebuie studiată nu izolat de celelalte straturi, ci ca un element al întregului pe care-l formează opera literară.

16

Natura şi tipurile literaturii narative

Studiile de teorie şi de critică literară dedicate romanului sînt mult inferioare, atît cantitativ cît şi calitativ, studiilor de teorie şi de critică a poeziei. Această stare de lucruri este explicată de obicei prin aceea că poezia există din timpuri străvechi, în timp ce romanul a apărut relativ recent. Dar explicaţia nu ne pare corectă. Ca formă artistică, romanul este — aşa cum se poate spune în germană — o specie de *Dichtung;* în forma lui superioară romanul este, de fapt, descendentul modern al epopeii — fiind, alături de dramă, una dintre cele două mari forme literare. Cauza o constituie mai degrabă, credem noi, frecventa asociere a romanului cu ideea de distracţie, de amuzament şi de evaziune şi nu cu ideea de artă serioasă — cu alte cuvinte, marile romane sînt confundate cu producţiile care urmăresc un scop îngust, mercantil. Părerea curentă, răspîndită de pedagogi, care mai dăinuie încă în America, şi anume că a citi poezie şi dramă este instructiv şi meritoriu, în vreme ce a citi romane este dăunător sau, în cel mai bun caz, constituie o îndeletnicire uşuratică, şi-a găsit de altfel sprijin în atitudinea faţă de roman a unor critici influenţi ca James Russel Lowell şi Matthew Arnold.

Există însă şi pericolul opus, şi anume pericolul de a lua romanul în serios în sens greşit, adică de a-l considera drept un document, drept relatarea unui caz clinic, sau drept o spovedanie, o poveste adevărată, o istorie a unei vieţi şi a epocii în care s-a desfăşurat — ceea ce, de altfel, uneori, pentru a crea iluzia realităţii, romanul pretinde că este. Literatura trebuie să fie întotdeauna interesantă ; ea trebuie să aibă întotdeauna o structură şi un scop estetic, o coerenţă şi un efect de ansamblu. Desigur, ea trebuie să aibă anumite raporturi veridice cu viaţa, dar aceste raporturi

pot fi foarte diferite : viața poate fi prezentată drept ceva înalt, măreț, sau drept ceva burlesc, sau drept ceva antitetic ; literatura este în orice caz o selecție din viață făcută cu o anumită finalitate. Pentru a stabili care este raportul dintre o anumită operă și „viață", trebuie să avem cunoștințe independente de literatură.

Aristotel considera că poezia (adică epopeea și drama) este mai aproape de filozofie decît de istorie. Această idee a lui pare să prezinte un interes permanent. Există, pe de o parte, un adevăr al faptelor, un adevăr al detaliului specific în timp și spațiu — adevărul istoriei în sens îngust. Și, pe de altă parte, există un adevăr filozofic : conceptual, enunțiativ, general. Din punctul de vedere al „istoriei" — așa cum am definit-o mai sus — precum și din acela al filozofiei, literatura de imaginație este „ficțiune", minciună. Cuvîntul englez *fiction* (ficțiune, literatură epică, roman) mai păstrează încă această veche acuzație adusă de Platon literaturii, acuzație la care Philip Sidney și Samuel Johnson răspund că niciodată literatura n-a pretins că ar fi adevărată în acest sens îngust al cuvîntului [1] ; și deoarece păstrează această rămășiță din vechea acuzație de amăgire, cuvîntul îl mai poate încă irita pe scriitorul serios de romane, care știe prea bine că literatura este mai puțin surprinzătoare și mai tipică decît adevărul.

În legătură cu povestirea lui Defoe despre doamna Veal și doamna Bargrave, Wilson Follett face observația foarte subtilă că

> *tot ce se spune în această povestire este adevărat. cu excepția ansamblului ei. Și băgați de seamă cît de greu ne vine, datorită tehnicii lui Defoe, să ne îndoim chiar și de adevărul acestui ansamblu. Povestea este relatată de o a treia femeie, care este exact de teapa celorlalte două, prietena de o viață-ntreagă a doamnei Bargrave...*[2]

Marianne Moore afirmă că poezia

> *înfățișează minții cititorului grădini imaginare în care se află broaște adevărate.*

Realitatea dintr-o operă de literatură narativă — adică iluzia realității pe care o creează ea, capacitatea ei de a-l convinge pe cititor că prezintă viața — nu este neapărat sau în primul rînd o realitate de circumstanță, sau de detaliu, sau de rutină banală. După toate aceste criterii, scriitori ca William Howells sau Gottfried Keller sînt mult mai presus decît autorii unui *Oedip Rege*, unui *Hamlet* și unui *Moby Dick*. Detaliul verosimil este un mijloc de a crea iluzia realității, mijloc folosit însă adesea, ca în *Călătoriile lui Gulliver*, ca o momeală spre a-l atrage pe cititor într-o situație improbabilă sau incredibilă care este „fidelă realității" într-un sens mai profund decît sensul pur circumstanțial.

Realismul și naturalismul, în dramă sau în roman, nu sînt altceva decît mișcări literare sau literar-filozofice, convenții, stiluri, cum sînt și romantismul sau suprarealismul. Deosebirea dintre ele nu corespunde celei dintre realitate și iluzie, ci deosebirii dintre diferitele concepții despre realitate, dintre diferitele modalități ale iluziei. [3]

Care este legătura dintre narațiune și viață ? Clasicii sau neoclasicii ar răspunde că narațiunea prezintă tipicul, universalul — avarul tipic (Molière, Balzac), fiicele ingrate tipice (*Regele Lear*, *Moș Goriot*). Dar nu țin oare astfel de categorisiri de domeniul sociologiei ? O altă concepție afirmă că arta înnobilează sau idealizează viața. Există, desigur, un astfel de stil artistic, dar el este doar un stil, nu esența artei ; deși nu încape îndoială că creînd distanță estetică, dînd faptelor formă și expresie, orice artă face plăcută contemplarea a ceea ce, în viață, ne-ar fi greu să trăim sau chiar să privim. Poate că s-ar putea spune că opera narativă prezintă „istoria unui caz clinic" — o ilustrare sau o exemplificare a unei situații generale sau a unui sindrom general. Există opere — ca nuvelele Willei Cather *Paul's Case* (*Cazul lui Paul*) sau *The Sculptor's Funeral* (*Înmormîntarea sculptorului*) — care se apropie de această definiție. Dar romancierul prezintă nu atît un caz — un personaj sau o întîmplare — cît o lume. Marii romancieri au toți o astfel de lume — care se suprapune lumii empirice, dar se deosebește de aceasta prin conținutul ei coerent. Uneori este vorba de o lume care poate fi localizată pe glob — ca Barset-

shireul și orașele marilor catedrale și comitatele din Anglia lui Trollope sau ca Wessexul lui Hardy * ; dar alteori — ca la Poe — nu este vorba de o astfel de lume : înspăimîntătoarele castele ale lui Poe nu se află în Germania sau în Virginia, ci în suflet. Lumea lui Dickens poate fi identificată cu Londra ; cea a lui Kafka, cu Praga veche : dar ambele lumi sînt într-un mod atît de specific „proiectate", create și creatoare — făcînd posibilă, prin aceasta, recunoașterea în lumea reală a unor personaje dickensiene sau a unor situații kafkiene — încît identificările par cu totul lipsite de importanță.

Meredith, Conrad, Henry James și Hardy, spune Desmond McCarthy,

> *au lansat mari baloane de săpun irizate, populate cu ființe umane care, deși se aseamănă, desigur, cu oamenii reali, își capătă deplina realitate numai în lumea în care au fost plasate.*

Imaginați-vă, spune McCarthy,

> *un personaj mutat dintr-o lume imaginară în alta. Dacă Pecksniff, din romanul* Martin Chuzzlewit *al lui Dickens, ar fi transplantat în* The Golden Bowl (Cupa de aur) *al lui Henry James, ar muri... Greșeala artistică de neiertat la un romancier constă în lipsa de consecvență în ceea ce privește tonalitatea.*[4]

Această lume sau acest cosmos al romancierului — acest sistem, sau structură, sau organism, care include intriga, personajele, cadrul, concepția de viață, „atmosfera" — este ceea ce trebuie să examinăm cînd încercăm că comparăm un roman cu viața sau să judecăm, din punct de vedere etic sau social, opera unui romancier. Fidelitatea față de viață sau „realitatea" nu trebuie judecată după precizia cutărui sau cutărui detaliu, tot așa cum moralitatea nu trebuie nici ea judecată, așa cum fac cenzorii din Boston, după prezența în roman a anumitor termeni sexuali sau de ocară. Critica sănătoasă trebuie să ia în considerație întreaga lume a romanului, comparînd-o cu propria noastră lume trăită și imaginată care, de

* În versiunea germană (p. 241), enumerarea este îmbogățită cu o referire la Elveția lui Keller și Gotthelf.

obicei, este mai puțin coerentă decît cea a romancierului. Noi credem că putem afirma despre un romancier că este mare cînd lumea lui, deși altfel croită și dimensionată decît lumea noastră, cuprinde toate elementele pe care le considerăm necesare în tratarea unui subiect universal sau, deși tratînd un subiect limitat, conține ceea ce este profund și esențial, și cînd scara sau ierarhia elementelor poate fi acceptată de un om matur.

Cînd folosim cuvîntul „lume", folosim un termen spațial. Dar „literatura narativă" — sau, mai precis, un termen ca „istorisire" ne face să ne gîndim la timp și la o succesiune în timp. În limba engleză, termenul *story* (povestire, istorisire) vine de la englezescul *history* (istorie). În general, literatura trebuie considerată o artă temporală (spre deosebire de pictură și sculptură, care sînt arte spațiale); dar într-un mod foarte activ poezia modernă (poezia nenarativă) caută să scape de destinul ei — să devină o stază contemplativă, un sistem „autoreflexiv"; și, așa cum bine a arătat Joseph Frank, romanul modern *(Ulysses* al lui Joyce, *Nightwood* de Djuna Barnes și *Mrs. Dalloway* al Virginiei Woolf) a căutat să se organizeze poetic, adică „autoreflexiv".[5] Acest fapt ne îndreaptă atenția spre un important fenomen cultural: vechile narațiuni (epopeea sau romanul) se petreceau în timp — durata de timp tradițională pentru acțiunea unei epopei era de un an. În multe romane mari, oamenii se nasc, cresc și mor; personajele evoluează, se schimbă; se poate urmări chiar schimbarea unei întregi societăți *(Forsyte Saga, Război și pace)* sau ciclul ascensiunii și decăderii unei familii *(Familia Buddenbrook).* Prin tradiție, romanul trebuie să ia în serios dimensiunea timp.

În romanul picaresc, succesiunea cronologică este totul: întîi s-a întîmplat acest lucru, apoi cutare altul. Aventurile, fiecare un incident care ar putea constitui o povestire independentă, sînt legate prin persoana eroului. Un roman de tip mai filozofic adaugă cronologiei elementul cauzalității. Romanul prezintă decăderea sau ascensiunea unui personaj, ca urmare a unor cauze care acționează permanent de-a lungul unei perioade de timp sau, în cadrul unei acțiuni bine înche-

gate, introduce o schimbare la momentul oportun ; situația de la sfîrșit este foarte diferită de cea de la început.

Pentru a povesti ceva, scriitorul trebuie să se preocupe de desfășurarea acțiunii, nu doar de final. Există sau a existat un tip de cititor interesat exclusiv de sfîrșitul povestirii ; dar cel care citește numai ultimul capitol al unui roman din secolul al XIX-lea este un om incapabil de interes pentru povestire, care este un proces — deși un proces care se îndreaptă spre un sfîrșit. Există, desigur, filozofi și moraliști ca Emerson, care nu pot lua romanele în serios, în primul rînd, credem, pentru că acțiunea — acțiunea externă, acțiunea în timp — le pare nereală. Ei nu pot privi istoria ca realitate, căci în ochii lor istoria nu este altceva decît desfășurarea în timp a acelorași fapte multiplicate ; iar romanul nu este decît istorie fictivă.

Este necesar să spunem cîteva cuvinte despre termenul „narativ" care, aplicat la literatură, ar trebui să îmbrățișeze și tipul deosebit al literaturii jucate, adică drama. O povestire poate fi reprezentată de mimi, sau poate fi narată de un singur povestitor, povestitorul epic sau unul dintre urmașii lui. Poetul epic folosește persoana întîi și poate, ca Milton, să facă din aceasta o persoană întîi lirică sau persoana întîi a autorului. Romancierul secolului al XIX-lea, cu toate că nu scria la persoana întîi, folosea privilegiul epic al comentariului și generalizării — ceea ce am putea numi persoana întîi „eseistică" (deosebită de cea lirică). Dar principala trăsătură a narațiunii este caracterul ei cuprinzător : scene în dialog (care ar putea fi jucate) alternează cu relatări care rezumă acțiunea.[6]

Principalele două tipuri de narațiune au fost numite în engleză, unul *romance* (romanț), iar celălalt *novel* (roman). În 1785, Clara Reeve a făcut între ele următoarea distincție :

> *Primul tip* (the novel) *prezintă o imagine a vieții, a obiceiurilor reale și a epocii în care este scris. Cel de al doilea tip* (the romance) *descrie, într-un limbaj ales și elevat, ceea ce nu s-a întîmplat și nu se va întîmpla vreodată.*[7]

Primul tip este realist ; al doilea este poetic sau epic — astăzi l-am putea numi „mitic". Anne Radcliffe, Walter Scott, Haw-

thorne sînt autori de romane aparţinînd celui de al doilea tip. Fanny Burney, Jane Austen, Anthony Trollope, George Gissing au scris romane de primul tip. Cele două tipuri polare indică originea dublă a naraţiunii în proză : romanul se dezvoltă din familia formelor narative neficţive — scrisoarea, jurnalul intim, biografia, cronica sau scrierea istorică ; el se dezvoltă, ca să spunem aşa, din documente ; stilistic, el pune accentul pe detaliul caracteristic, pe *mimesis*, în sensul strict al cuvîntului. Romanţul, care continuă tradiţia epopeii şi a romanului cavaleresc medieval, poate neglija veridicitatea detaliului (de exemplu, reproducerea limbajului individual în dialog), adresîndu-se unei realităţi superioare, unei psihologii mai profunde. „Cînd un scriitor îşi numeşte opera *a romance*, scrie Hawthorne, este clar că el doreşte să ceară o oarecare libertate atît pentru stilul cît şi pentru conţinutul ei..." Dacă acţiunea unui astfel de romanţ este situată în trecut, autorul n-o face pentru a zugrăvi cu minuţiozitate acel trecut, ci pentru a-şi crea, după cum se exprimă în altă parte Hawthorne, „un fel de... domeniu poetic, în care să nu se pună accentul pe faptele concrete..."[8]

Critica analitică a romanului deosebeşte în general trei elemente constitutive ale acestuia : intriga, caracterizarea personajelor şi cadrul ; ultimul, care capătă atît de lesne semnificaţie simbolică, este denumit, în unele teorii moderne, „atmosfera" sau „tonalitatea". Este inutil să subliniem că toate aceste elemente se determină reciproc. După cum se întreabă Henry James în eseul *Art of Fiction (Arta romanului)*, „Ce altceva este personajul decît factorul care determină episoadele ? Ce altceva este un episod decît o ilustrare a personajului ?"

Structura narativă a unei piese, a unei povestiri sau a unui roman se numeşte, potrivit tradiţiei, „intrigă" ; şi poate că termenul ar trebui păstrat. Dar el va trebui luat într-un sens destul de larg pentru a îmbrăţişa creaţiile lui Cehov, Flaubert şi Henry James, precum şi acelea ale lui Hardy, Wilkie Collins şi Poe : el nu trebuie să fie mărginit la înţelesul de intrigă strînsă, ca aceea din *Caleb Williams* de Godwin.[9] Mai corect este să vorbim de tipuri de intrigă ; intrigi libere şi intrigi mai complicate, intrigi „romantice" şi intrigi „realiste".

Într-o perioadă de tranziție literară, romancierul se poate simți obligat să folosească două feluri de intrigi, dintre care una de un tip mai învechit. Romanele scrise de Hawthorne după *Litera stacojie* ne oferă, stîngaci, o intrigă misterioasă de modă veche, în timp ce intriga lor reală este de un tip mai larg, mai „realist". În ultimele lui romane, Dickens pune multă ingeniozitate în intrigile lui misterioase, care pot să coincidă sau să nu coincidă cu adevăratul centru de interes al romanului. Ultima treime a romanului *Huckleberry Finn* de Mark Twain, care este evident inferioară restului cărții, pare născută din obligația prost înțeleasă de a introduce o „intrigă" oarecare. Totuși, în acest moment adevărata acțiune se află în nestăvilită desfășurare ; este o acțiune mitică, întîlnirea pe o plută și călătoria în josul unui fluviu a patru oameni care, din diferite motive, au evadat din societatea convențională. Călătoria, pe pămînt sau pe apă, este, desigur, una dintre acțiunile cele mai vechi și mai mult folosite în roman : *Huckleberry Finn, Moby Dick, Pilgrim's Progress (Călătoria pelerinului), Don Quijote, Documentele clubului Pickwick, Fructele mîniei.* De obicei se consideră că toate intrigile presupun conflict (omul împotriva naturii, sau omul împotriva altor oameni, sau omul luptîndu-se cu el însuși) ; dar, ca și cuvîntul intrigă, termenul de „conflict" trebuie luat într-un sens larg. Conflictul este „dramatic", sugerează ciocnirea unor forțe aproximativ egale, sugerează acțiune și contraacțiune. Totuși există intrigi despre care este mai corect să se spună că se dezvoltă pe o singură linie, într-o singură direcție, intrigi ca cele țesute în jurul urmăririi unui om : *Caleb Williams, Litera stacojie, Crimă și pedeapsă,* precum și *Procesul* lui Kafka.

La rîndul ei intriga (sau structura narativă) este formată din structuri narative mai mici (episoade, incidente). Formele literare mai mari și mai cuprinzătoare (tragedia, epopeea, romanul) s-au dezvoltat, istoric, din forme mai vechi, rudimentare, ca gluma, zicala, anecdota, epistola ; iar intriga unei piese sau a unui roman este o structură a structurilor. Formaliștii ruși și analiștii germani ai formei, ca Dibelius, numesc elementele din care se compune intriga „motive" (fr. *motif,* germ. *Motiv)* [10]. Cuvîntul „motiv", în sensul folosit de istoricii literari, este împrumutat de la folcloriștii finlandezi care au ana-

lizat basmele și povestirile populare în elementele lor componente.[11] Exemple de motive din literatura scrisă sînt confuzia asupra identității *(Comedia erorilor)*; căsătoria dintre o tînără și un bătrîn *(January and May — Ianuarie și Mai* de Alexander Pope); ingratitudinea filială față de tată *(Regele Lear, Moș Goriot)*; căutarea tatălui de către fiu *(Ulysses* de Joyce și *Odiseea)*.[12]

Ceea ce noi numim „compoziția" unui roman, germanii și rușii numesc „motivarea" lui. Termenul ar putea prea bine să fie adoptat și în engleză, fiind valoros tocmai prin dubla lui referire la compoziția structurală sau narativă și la structura internă determinată de teoria psihologică, filozofică sau socială care explică de ce personajele se comportă cum se comportă — în ultimă instanță, o teorie cauzală. Walter Scott a afirmat de mult că

> *deosebirea cea mai importantă dintre o povestire reală și una fictivă este că prima se referă în mod obscur la cauzele îndepărtate ale întîmplărilor pe care le relatează... pe cînd în cea de a doua autorul are datoria să... explice totul.*[13]

Compoziția sau motivarea (în cel mai larg sens) include metoda narativă: „gradația", „ritmul"; și procedeele: îmbinarea într-o anumită proporție a scenelor dialogate sau dramatice cu descrierea sau narațiunea directă, și a ambelor cu rezumatul narativ.

Motivele și procedeele diferă de la o epocă la alta. Romanul gotic le are pe ale lui; romanul realist, la fel. În mod repetat, Dibelius vorbește de faptul că „realismul" lui Dickens este realismul din *Märchen*, din basme, nu realismul romanului naturalist, procedeele folosite ducînd la motive melodramatice demodate: omul considerat mort care învie, sau copilul a cărui paternitate adevărată este, în fine, stabilită sau misteriosul binefăcător care se dovedește a fi un fost condamnat.[14]

Într-o operă literară, „motivarea" trebuie să mărească „iluzia realității": adică funcția ei estetică. Motivarea „realistă" este un procedeu artistic. În artă „a părea" este chiar mai important decît „a fi".

Formaliștii ruși fac o distincție între „fabulă", adică succesiunea temporal-cauzală care, oricum ar fi expusă, constituie „povestirea" sau materialul „povestirii", și „*sujet*" (în limba rusă : *siujet* = subiect), un termen pe care l-am putea traduce prin „structura narativă". „Fabula" este suma tuturor motivelor, în timp ce *sujet* este prezentarea într-o ordine artistică a motivelor (adesea ceva absolut diferit). Tipurile cele mai obișnuite de *sujet* folosesc deplasarea în timp : începutul povestirii *in medias res*, ca în *Odiseea* sau în *Barnaby Rudge* de Dickens ; deplasări înainte și înapoi, ca în *Absalom, Absalom* de Faulkner. În romanul lui Faulkner *As I Lay Dying (În timp ce agonizam)*, în „*sujet*" intră *povestirea întîmplărilor pe* rînd de către toți membrii unei familii în timp ce transportă trupul mamei spre un cimitir îndepărtat. „*Sujet*" înseamnă intriga filtrată prin „punctul de vedere" și prinsă în „focarul narațiunii". „Fabula" este, ca să spunem așa, o selecție din „materia primă" a romanului (experiența autorului, lecturi etc.) ; în schimb, prin „*sujet*" se înțelege o selecție din „fabulă" ; sau, mai bine zis, o viziune narativă mai concentrată. [15]

Durata fabulei este perioada totală în care se desfășoară acțiunea. Durata „narațiunii" se referă la „*sujet*" : ea este durata lecturii sau „durata practică a trăirii", „timpul trăit", timp controlat, firește, de romancier, care poate trece peste ani în cîteva propoziții, dar poate dedica două lungi capitole prezentării unui bal sau unui ceai. [16]

Cea mai simplă metodă de caracterizare a personajelor este caracterizarea prin numele lor. Fiecare „nume" este un mijloc de a da viață, de a însufleți, de a individualiza. Numele alegorice sau cvasialegorice apar în comediile secolului al XVIII-lea : personajele lui Fielding, Allworthy și Thwackum, Witwould, Mrs. Malaprop, Sir Benjamin Backbite, care ne amintesc de Ben Jonson, de Bunyan, de Spenser și de *Everyman*. Dar există o metodă mai subtilă care constă în a folosi nume cu tonalități onomatopeice, și printre adepții ei se numără romancieri atît de diferiți ca Dickens și Henry James, Balzac și Gogol : Pecksniff din *Martin Chuzzlewit*, Pumblechook, Rosa Dartle (*dart* = suliță ; *startle* = a înfiora, a face să tresară), domnul și doamna Murdstone (*murder* = omor, asasinat ; *stone* = piatră, sugerînd și „inimă de pia-

tră"). Numele de Ahab şi de Ishmael folosite de Melville arată ce se poate realiza prin aluzia literară — în acest caz biblică — ca metodă de caracterizare a personajelor. [17]

Există numeroase moduri de caracterizare. Romancieri mai vechi, ca Scott, îşi prezintă fiecare personaj mai important printr-un paragraf în care descriu în detaliu aspectul lui fizic şi un paragraf în care analizează natura lui morală şi psihică. Dar această formă de caracterizare în bloc poate fi redusă la o etichetă de prezentare. Această etichetă poate deveni un procedeu care apelează la mimică sau pantomimă — notarea unei particularităţi, a unui gest sau a unei expresii care revin, ca la Dickens, ori de cîte ori apare personajul, servind drept acompaniament emblematic. Doamna Gummidge, „mereu se gîndeşte la bătrînu"; Uriah Heep foloseşte mereu cuvîntul *umble* (în loc de *humble* = umil) şi, de asemenea, un gest ritual al mîinilor *. Hawthorne îşi caracterizează uneori personajele printr-o emblemă: floarea roşie a Zenobiei din *The Blithedale Romance*; dinţii falşi, strălucitori ai lui Westervelt din acelaşi roman. La Henry James, în perioada mai tîrzie căreia îi aparţine *The Golden Bowl*, personajele sînt văzute unele de altele ca simboluri.

Există caracterizări statice şi caracterizări dinamice sau evolutive. Acest ultim tip este deosebit de potrivit pentru romanele lungi ca *Război şi pace* şi, evident, mai puţin potrivit pentru dramă, care are la dispoziţie un timp de povestire limitat. Drama (la Ibsen, de pildă) poate dezvălui treptat modul în care un personaj a devenit ceea ce este; romanul poate prezenta însuşi procesul de transformare. Caracterizarea „plată" (care de obicei se suprapune celei „statice") prezintă o singură trăsătură a personajului, considerată dominantă sau mai izbitoare din punct de vedere social. Ea poate constitui o caricatură sau o idealizare selectivă. Drama clasică (a lui Racine, de pildă) aplică această caracterizare „plată" personajelor prin-

* În locul acesta, în traducerea germană (p. 248), sînt adăugate două exemple din opera lui Thomas Mann: Tonio Kröger repetă neîncetat despre sine că nu este „un ţigan cu casa în căruţă"; iar tremurul buzei superioare a doamnei Tony Buddenbrook revine mereu ca o caracteristică a personajului.

cipale. Caracterizarea „rotundă", ca și cea „dinamică", are nevoie de spațiu și de subliniere ; ea se folosește, evident, în caracterizarea personajelor importante pentru punctul de vedere sau interesul cărții ; și de aceea este de obicei combinată cu tratarea „plată" a personajelor din planul al doilea care alcătuiesc „corul". [18]

Există, evident, o oarecare legătură între caracterizare (ca metodă literară) și caracterologie (teoriile despre caracter, despre tipurile de personalitate). Există o serie de tipologii aparținînd unele tradiției literare, iar altele antropologiei populare, la care romancierii fac apel uneori. În romanul englez și american din secolul al XIX-lea găsim personaje oacheșe, bărbați și femei (Heathcliffe la Emily Brontë ; Rochester la Charlotte Brontë ; Becky Sharp la Thackeray ; Maggie Tulliver la George Eliot ; Zenobia și Miriam la Hawthorne ; Ligeia la Poe) și personaje blonde (exemple feminine : Amelia Sedley la Thackeray ; Lucy Dean la Scott ; Hilda, Priscilla și Phoebe la Hawthorne ; Lady Rowena la Poe). Femeile blonde sînt așezate, nu tocmai tulburătoare, dar statornice și duioase. Cele oacheșe sînt pasionate, violente, misterioase, atrăgătoare, dar nu tocmai vrednice de încredere — întrunesc trăsături orientale, ebraice, spaniole și italiene, văzute din punctul de vedere al „anglo-saxonului". [19]

În romane, ca și în drame, găsim un fel de trupă de actori : eroul, eroina, mișelul, „actorii de gen" (sau „personajele umoristice", sau comicii). Există tineri, ingenue și bătrîni (tatăl, mama, mătușa fată bătrînă, guvernantele sau dădacele). Arta dramatică de tradiție latină (Plaut și Terențiu, *Commedia dell'arte* precum și Ben Jonson și Molière) folosește o tipologie clasică bine conturată : *miles gloriosus*, tatăl avar, servitorul șiret. Chiar și un mare romancier ca Dickens în general adoptă și adaptează nevoilor sale tipurile dramei și romanului secolului al XVIII-lea ; el nu a creat decît două tipuri noi — bătrînul sau copilul lipsit de apărare și visătorul sau fantastul (de pildă, Tom Pinch din *Martin Chuzzlewit)* [20].

Oricare ar fi baza socială sau antropologică a unor tipuri de personaje literare cum ar fi eroina blondă sau brunetă, elementele afective pot fi deduse din romanele respective, fără ajutorul vreunei documentări, deși, de obicei, aceste tipuri au

strămoși și descendenți în istoria literară — de exemplu, *la femme fatale* și întunecatul erou satanic studiat de Mario Praz în *Il carne, la morte e il diavolo.* [21]

S-ar părea la prima vedere că atenția acordată cadrului — elementul literar al descrierii, distinct de cel al narațiunii — este trăsătura care deosebește romanul de dramă ; dar dacă vom chibzui mai bine, vom constata că aceasta e mai degrabă o chestiune de epocă. Acordarea unei atenții stăruitoare cadrului, în dramă sau în roman, este mai degrabă o caracteristică a romantismului sau a realismului (cu alte cuvinte a secolului al XIX-lea), decît a întregii literaturi. În dramă, cadrul poate fi evocat verbal, în textul piesei (ca la Shakespeare) sau descris în indicațiile scenice. Unele „scene" din Shakespeare nu pot fi de loc localizate. [22] În roman, de asemenea, descrierea cadrului poate varia foarte mult. Jane Austen, ca și Fielding și Smollett de altfel, rareori descrie interioare sau exterioare. Primele romane ale lui Henry James, scrise sub influența lui Balzac, prezintă în detaliu atît casele cît și peisajele ; romanele de mai tîrziu înlocuiesc descrierea scenelor cu o redare simbolică a impresiei generale pe care o produc.

Descrierea de tip romantic încearcă să creeze și să mențină o anumită atmosferă : intriga și caracterizarea personajelor trebuie să fie dominate de ton, de efect — ca în scrierile * Annei Radcliffe și ale lui Poe. Descrierea naturalistă caută să dea iluzia de veridicitate, îmbrăcînd aparența unei documentări (Defoe, Swift, Zola).

Cadrul este mediul ; și mediul înconjurător, mai ales interioarele, poate fi prezentat, metonimic sau metaforic, ca o expresie a caracterului personajului. Casa unui om este o prelungire a lui. O descrii — și l-ai descris pe el. La Balzac, descrierile detaliate ale casei avarului Grandet sau ale pensiunii Vauquer nu sînt nicidecum inutile sau gratuite. [23] Aceste interioare sînt o expresie a posesorilor lor ; ele îi afectează, ca atmosferă, pe cei care sînt obligați să trăiască în ele. Viața de pensiune, de care micii burghezi au oroare, provoacă

* Aici în versiunea germană (p. 250), înaintea Annei Radcliffe și a lui Poe, este amintit E.T.A. Hoffmann.

nemijlocit reacția lui Rastignac și, într-un alt sens, aceea a lui Vautrin, și, în același timp, ea măsoară degradarea lui Goriot și oferă un contrast permanent cu viața de belșug care este prezentată alternativ.

Cadrul poate fi expresia unei voințe umane. Dacă este un cadru natural, el poate fi o proiectare a acestei voințe. În jurnalul său, autoanalistul Henri-Frédéric Amiel spune: „Un peisaj este o stare de spirit". Între om și natură există legături evidente, simțite foarte intens (dar nu exclusiv) de romantici. Eroul pătimaș, furtunos înfruntă vijelia, iese în furtună, în vreme ce un suflet senin preferă un cadru însorit.

De asemenea, cadrul poate fi un element determinant masiv — mediul privit ca determinant fizic sau social, ca o forță pe care individul nu o poate influența decît într-o foarte mică măsură. Acest cadru poate fi Egdon Heath din *The Return of the Native (Întoarcerea pe meleagurile natale)* al lui Hardy sau orășelul Zenith din romanul *Babbitt* de Sinclair Lewis. * Marea metropolă (Paris, Londra, New York) este personajul cel mai real din multe romane moderne.

O povestire poate fi relatată sub formă de scrisori sau de jurnal. Sau poate fi constituită dintr-un șir de anecdote. Povestirea-cadru *(Rahmenerzählung,* în germană, *roman à tiroir,* în franceză) care cuprinde o serie de alte povestiri reprezintă, din punct de vedere istoric, o punte între anecdotă și roman. În *Decameronul,* povestirile sînt grupate tematic. În *Povestirile din Canterbury* gruparea pe teme (de pildă, pe tema căsătoriei) e strălucit completată de ideea caracterizării povestitorului prin povestire și a juxtapunerii mai multor personaje între care există tensiuni de ordin psihologic și social. Colecțiile de povestiri încadrate în rama unei intrigi comune a cunoscut și o formă romantică: în *Tales of a Traveller (Povestirile unui călător)* de Washington Irving și în *Serapionsbrüder (Povestirile fraților Serapion)* de E.T.A. Hoffmann. Romanul gotic *Melmoth the Wanderer (Melmoth rătăcitorul)* constă dintr-un ciclu straniu, dar categoric impresionant, de po-

* În acest loc în versiunea germană (p. 250), s-a adăugat și orașul Lübeck, locul acțiunii romanului *Casa Buddenbrook* de Thomas Mann.

vestiri izolate care, în afară de atmosfera comună de groază, nu au decît o foarte slabă legătură unele cu altele.

Un alt procedeu, în general ieșit din uz, este includerea unei nuvele în cadrul unui roman, de pildă, *Man on the Hill's Tale (Povestea omului de pe deal)* din Tom Jones ; *Bekenntnisse einer schönen Seele (Mărturisirile unui suflet frumos)* din *Wilhelm Meister*. Acest procedeu poate urmări, pe de o parte, mărirea volumului operei respective, iar, pe de altă parte, realizarea unei variații. Ambele scopuri sînt însă mai bine slujite de romanul victorian „în trei volume" care prezintă alternativ (ca pe o scenă turnantă) două sau trei intrigi și, în cele din urmă, arată cum acestea se întrepătrund — înmănunchere de intrigi care fusese practicată și de elizabetani, adesea în mod strălucit. O intrigă se desfășoară paralel cu o alta (cum se întîmplă în *Regele Lear*), sau îndeplinește funcția de „intermezzo comic", sau de parodie, servind, prin urmare, ca mijloc de a sublinia acțiunea principală.

Povestirea la persoana întîi *(die Ich-Erzählung)* este o metodă care trebuie atent comparată cu celelalte. Desigur, în acest caz, povestitorul nu trebuie confundat cu autorul. Scopul și efectele narațiunii la persoana întîi diferă. Uneori efectul constă în aceea că povestitorul este mai puțin pregnant și mai puțin „real" decît alte personaje *(David Copperfield)*. În schimb, Moll Flanders (Defoe) și Huck Finn sînt personajele centrale ale propriilor lor povestiri. În *The House of Usher (Prăbușirea casei Usher)* narațiunea la persoana întîi folosită de Poe permite cititorului să se identifice cu prietenul neutru al lui Usher și să se retragă, o dată cu el, după deznodămîntul catastrofal ; dar în *Ligeia*, în *Berenice* și în *The Tell-Tale Heart (Inima care-și spune taina)* personajul principal, nevrotic și psihopat, este cel care își spune povestea ; naratorul, cu care nu ne putem identifica, face o confesiune, caracterizîndu-se atît prin ceea ce relatează cît și prin modul relatării.

Este interesant de studiat modul în care se explică geneza povestirii. Unele povestiri sînt introduse cu foarte mari precauții *(The Castle of Otranto — Castelul din Otranto*, de

Horace Walpole, *Turn of the Screw — Strîngerea şurubului*, de Henry James, *Litera stacojie*, de Hawthorne *) ; povestirea propriu-zisă este detaşată cu grijă de autorul ei sau de cititor, fiind prezentată ca relatată lui A de către B, sau ca un manuscris încredinţat lui A de către B, care poate că a aşternut pe hîrtie tragedia vieţii lui C. Naraţiunile la persoana întîi ale lui Poe sînt uneori, în aparenţă, monologuri dramatice *(Balerca de Amontillado)*, alteori, mărturisirea scrisă a unui suflet chinuit, care caută astfel să se uşureze *(Inima care-şi spune taina)*. Adesea ideea nu este clară : putem oare considera că în *Ligeia* autorul îşi vorbeşte sie însuşi depănîndu-şi amintirile pentru a-şi împrospăta propriul sentiment de groază ?

Problema centrală a metodei narative priveşte relaţia dintre autor şi opera lui. Dintr-o piesă, autorul lipseşte ; el a dispărut îndărătul ei. Dar poetul epic spune o poveste ca un povestitor de profesie, incluzînd în poem comentariile sale şi prezentînd naraţiunea propriu-zisă (spre deosebire de dialog) în stilul lui propriu.

Romancierul poate, de asemenea, relata o povestire fără să pretindă că a fost martor sau că a participat la cele pe care le narează. El poate scrie la persoana a treia, în calitate de „autor atotştiutor". Aceasta este, fără îndoială, modalitatea clasică şi „firească" a povestirii. Autorul este prezent, alături de opera sa, asemeni comentatorului a cărui expunere însoţeşte diapozitivele sau filmul documentar.

Există două metode care se abat de la această modalitate mixtă a naraţiunii epice : prima, care poate fi numită metoda romantic-ironică, măreşte deliberat rolul povestitorului, spulberă cu desfătare orice iluzie posibilă că ar fi vorba de „viaţă", nu de „artă", subliniază caracterul literar al cărţii. Iniţiatorul acestei tehnici este Lawrence Sterne, mai ales în *Tristram Shandy ;* el a fost urmat de Jean-Paul Richter şi de Tieck în Germania ; de Aleksandr Fomici Veltman şi Gogol în Rusia. *Tristram Shandy*, ca şi romanul *Les Faux Monnayeurs* al

---

* În versiunea germană (pag. 252) în această paranteză sînt citate şi *Aus der Mappe meines Urgrossvaters (Din mapa străbunicului)* de Adalbert Stifter, precum şi *Doctor Faustus* şi *Der Erwählte (Alesul)* de Thomas Mann.

lui André Gide și derivatul acestuia, romanul *Punct contrapunct*, de Aldous Huxley, ar putea fi numit un roman despre cum se scrie un roman. Mult criticatul mod de prezentare folosit de Thackeray în *Bîlciul deșertăciunilor* — menționarea permanentă a faptului că personajele sînt marionete făcute de el — este fără îndoială o specie a acestei ironii literare : literatura amintindu-și ei însăși că nu este altceva decît literatură.

Cea de-a doua metodă, opusă primei, este metoda „obiectivă" sau „dramatică", susținută și ilustrată de Otto Ludwig în Germania, Flaubert și Maupassant în Franța, Henry James în Anglia.[24] Adepții acestei metode, critici și artiști, au căutat s-o prezinte ca singura metodă artistică (dogmă care nu este nevoie să fie acceptată). Ea a fost expusă cu strălucire în lucrarea lui Percy Lubbock *Craft of Fiction* o poetică a romanului bazată pe practica și teoria lui Henry James.

Credem că pentru a desemna această metodă este mai bine să utilizăm termenul de „obiectiv", deoarece „dramatic" implică ideea de „dialog" sau de „acțiune, comportament" (opusă lumii interne a gîndirii și sentimentului) ; nu încape însă îndoială că această mișcare a fost determinată de dramă și de teatru. Otto Ludwig și-a elaborat teoriile mai ales pe baza studierii operei lui Dickens, ale cărui procedee de prezentare prin pantomimă și de caracterizare prin expresii șablon au fost împrumutate de la comedia și melodrama mai veche a secolului al XVIII-lea. Impulsul lui Dickens nu este de a povesti, ci întotdeauna de a *înfățișa*, în dialog și pantomimă ; în loc să ne povestească *despre* ceva, el ne *arată* ceva. Modalitățile ulterioare ale romanului au tras învățăminte din alte forme, mai subtile, de teatru, așa cum, de pildă, James a învățat din teatrul lui Ibsen.[25]

Nu trebuie să se creadă că metoda obiectivă se mărginește la dialog și la redarea comportamentului personajelor (*The Awkward Age* — *Vîrsta penibilă* a lui Henry James ; *Ucigașii* lui Hemingway). O asemenea limitare ar pune romanul într-o situație de concurență directă și inegală cu teatrul. Marile succese ale metodei au constat în prezentarea acelei vieți psihice pe care teatrul n-o poate trata decît stîngaci. Principiile ei de bază sînt, pe de o parte, absența deliberată din roman a „romancierului atotștiutor" și, în schimb, prezența unui

„punct de vedere" consecvent. Henry James și Percy Lubbock consideră că romanul ne oferă, pe rînd, „descriere" și „dramă". „Descrierea" este o relatare făcută de un personaj conștient de cele ce se petrec (în sufletul oamenilor și în afară), în timp ce „scena" este, cel puțin în parte, în dialog, și înfățișează, cu oarecare detalii, un episod sau un conflict important.[26] „Descrierea" este tot atît de „obiectivă" ca și „drama", numai că ea este redarea obiectivă a unei subiectivități specifice — cea a unuia dintre personaje (Doamna Bovary sau Strether din romanul *The Ambassadors* de Henry James), în timp ce „drama" este redarea obiectivă a vorbirii și comportării. Această teorie permite schimbarea „punctului de vedere" (de pildă, trecerea de la punctul de vedere al Prințului la acela al Prințesei, în cea de-a doua jumătate a romanului *The Golden Bowl* de Henry James) cu condiția ca ea să fie sistematică. Ea permite, de asemenea, folosirea de către autor a unui personaj asemănător autorului, care fie că relatează întîmplările unor prieteni (de pildă, Marlow, din romanul *Youth — Tinerețe* — de Joseph Conrad), fie că întrupează conștiința prin prisma căreia sînt văzute toate întîmplările (cum e cazul lui Strether, din *The Ambassadors)*: accentul principal cade pe obiectivitatea consecventă a romanului. Dacă autorul urmează să fie prezent în roman altfel decît „în stare de soluție", el trebuie să se reducă pe sine sau pe reprezentantul său la dimensiunile și la statutul celorlalte personaje.[27]

O parte integrantă a metodei obiective este prezentarea în timp, cititorul trăind întregul proces alături de personaje. „Descrierea" și „drama" trebuie întotdeauna să fie completate într-o oarecare măsură de „rezumat" (acel „între actele I și II au trecut cinci zile" din teatru); dar la acesta trebuie să se recurgă cît mai puțin cu putință. Romanele victoriene se încheiau de obicei cu un capitol care rezuma evoluția ulterioară a personajelor principale: cariere, căsătorii, decese; Henry James, William Howells și contemporanii lor au pus capăt acestei practici, pe care o considerau o greșeală din punct de vedere artistic. Potrivit metodei obiective autorul nu se cade să anticipeze niciodată; el trebuie să-și desfășoare povestirea fără a ne lăsa să vedem mai mult decît un pas înainte. Ramon Fernandez face o distincție între *récit*, care prezintă fapte în-

tîmplate în trecut, dar povestite în prezent, conform legilor expunerii și descrierii, și *roman*, care prezintă întîmplările în desfășurarea lor în timp, în ordinea firească. [28]

Un procedeu tehnic caracteristic al romanului obiectiv este ceea ce germanii numesc *erlebte Rede*, francezii, *le style indirecte libre* (Thibaudet) și *le monologue intérieur* (Dujardin), iar englezii *stream of consciousness* (fluxul conștiinței), o expresie mai imprecisă și mai cuprinzătoare folosită pentru prima dată de William James. [29] Dujardin definește monologul interior ca un mijloc de „introducere directă a cititorului în viața interioară a personajului, fără nici o intervenție, sub formă de explicații sau comentarii, din partea autorului..." și drept „o expresie a gîndurilor celor mai intime, a gîndurilor care se află cel mai aproape de inconștient..." În *The Ambassadors*, afirmă Lubbock, James „nu descrie starea sufletească a lui Strether ; el o face să se autoexprime, el o dramatizează". [30] Istoria acestui procedeu și a folosirii lui în toate literaturile moderne de abia începe să fie studiată : unul dintre strămoșii lui este monologul shakespearian ; un al doilea îl găsim la Sterne, care a aplicat teoria lui Locke despre asocierea liberă a ideilor ; un al treilea este „analiza internă", adică rezumarea de către autor a dinamicii gîndirii și sentimentului unui personaj. [31]

Aceste observații asupra celui de al treilea strat al operei literare, cel al „lumii" fictive (intrigă, personaje, cadru), au fost ilustrate mai ales cu exemple luate din romane, dar ele sînt aplicabile și la dramă, privită ca operă literară. Al patrulea și ultimul strat, cel al „calităților metafizice", l-am prezentat ca fiind strîns legat de „lumea" literaturii, ca fiind echivalent cu „atitudinea față de viață" sau cu atmosfera lumii ; dar aceste calități vor fi analizate mai atent cînd vom trata despre evaluarea operei literare.

17

Genurile literare

Este oare literatura o colecție de poezii, piese și romane complet diferite care, în afară de nume, nu au nimic comun? Răspunsuri afirmative, nominaliste, s-au dat în secolul nostru, cel mai cunoscut fiind acela al lui Croce.[1] Dar teoria lui, deși ușor de înțeles ca reacție împotriva exagerărilor autoritarismului clasic, nu s-a impus, deoarece nu ține seama de faptele vieții și istoriei literare.

Genul literar nu este un simplu nume, deoarece convenția estetică în care se încadrează o operă îi modelează caracterul. Genurile literare „pot fi privite ca niște imperative instituționale care exercită o constrîngere asupra scriitorului, dar care, la rîndul lor, suferă și ele o constrîngere din partea acestuia".[2] Milton, care a avut vederi atît de largi în ceea ce privește politica și religia, în poezie, a fost un tradiționalist obsedat, după cum admirabil spune W. P. Ker, de „ideea abstractă a epicii"; el știa „care sînt legile unui adevărat poem epic, a unuia dramatic, a unuia liric".[3] Dar el știa, de asemenea, cum să ajusteze, să lărgească, să modifice formele clasice — știa cum să creștineze și să miltonizeze *Eneida*, tot așa cum, în *Samson*, a știut să-și spună propria poveste prin mijlocirea unei povestiri populare ebraice tratate ca o tragedie greacă.

Genul literar e o „instituție" — în sensul în care și Biserica, Universitatea și Statul sînt instituții. El există, nu așa cum există un animal, o clădire, o capelă, o bibliotecă sau un palat, ci așa cum există o instituție. Noi putem munci, ne putem exprima prin intermediul instituțiilor existente, putem crea noi instituții sau putem trăi, în măsura posibilităților, în afara vieții politico-administrative sau religioase; putem de asemenea contopi diferite instituții, dîndu-le o nouă formă.[4]

Teoria genurilor este un principiu de ordine : ea clasifică literatura și istoria literară, nu în funcție de timp sau loc (epocă sau limbă națională), ci în funcție de anumite tipuri specifice de organizare sau de structură a operelor literare.[5] Spre deosebire de studiul istoric, orice studiu critic și de evaluare implică, într-un fel sau altul, referiri la asemenea structuri. De exemplu, spre a judeca un poem, criticul trebuie să apeleze la întreaga lui experiență literară, la întreaga lui concepție, descriptivă și normativă, despre poezie (deși, desigur, la rîndul ei, concepția criticului despre poezie este, în permanență, modificată datorită cunoașterii și judecării altor poezii concrete).

Implică oare teoria genurilor literare ideea că fiecare operă aparține unui gen ? După cîte știm, această întrebare n-a fost pusă în nici un studiu. Dacă ar fi să răspundem prin analogie cu lumea naturală, am răspunde cu certitudine „da" : căci chiar și balena și liliacul pot fi incluse într-o clasificare ; și admitem că există fapturi care reprezintă stări de tranziție de la un regn la altul. Am putea încerca o serie de reformulări ale întrebării, pentru a o face mai precisă. Oare orice operă se află în raporturi literare destul de strînse cu alte opere pentru ca studiul ei să fie ajutat de studierea celorlalte ? Sau, în ce măsură este legată ideea de gen de „intenție" ? De intenția unui inovator ? Sau de intenția altora ?[6]

Rămîn oare genurile neschimbate ? Presupunem că nu ; căci, ca rezultat al adăugării unor opere noi, categoriile noastre suferă modificări. Este suficient să ne gîndim la înrîurirea pe care au avut-o asupra teoriei romanului *Tristram Shandy* sau *Ulysses*. Cînd a scris *Paradisul pierdut*, Milton îl considera aidoma *Iliadei* sau *Eneidei ;* noi însă vom face, fără îndoială, o distincție categorică între epopeea orală și epopeea cultă, indiferent dacă am socoti sau nu că *Iliada* intră în prima categorie. Probabil că Milton n-ar fi admis că *Faerie Queene (Crăiasa zînelor)* a lui Spenser este o epopee, deși lucrarea a fost scrisă într-o epocă în care epopeea și romanul cavaleresc nu erau încă separate și în care se considera că în epopee trebuie să predomine caracterul alegoric ; cu toate acestea nu încape îndoială că Spenser credea că scrie un poem de tip homeric.

Într-adevăr, o realizare de un tip deosebit a criticii este descoperirea și propagarea unor noi grupări, a unor genuri cu noi trăsături : William Empson, de pildă, include în aceeași categorie ca versiuni ale pastoralei, *Cum vă place*, *Opera de trei parale*, *Alice în țara minunilor*. Cît despre *Frații Karamazov* este clasat în rîndul romanelor senzaționale.

Textele clasice care stau la baza teoriei genurilor sînt acelea ale lui Aristotel și Horațiu. De la ei am moștenit ideea că tragedia și epopeea sînt genurile caracteristice (și principalele două genuri literare). Dar Aristotel cel puțin remarcă și alte deosebiri, mai fundamentale, între dramă, epopee și lirică. Majoritatea teoriilor literare moderne înclină să ignore deosebirea între proză și poezie, împărțind literatura de imaginație *(Dichtung)* în : literatură narativă (roman, nuvelă, epopee), dramă (în proză sau în versuri) și poezie (punînd accentul pe ceea ce corespunde vechii noțiuni de „poezie lirică").

Viëtor susține, pe bună dreptate, că termenul „gen" n-ar trebui să fie folosit atît pentru aceste trei categorii mai mult sau mai puțin esențiale cît și pentru genurile istorice cum sînt de pildă, tragedia și comedia [7] ; sîntem de acord cu el că acest termen trebuie aplicat genurilor istorice. Un termen care să denumească cele trei categorii menționate este greu de găsit — și poate că, în practică, el nu este decît rareori necesar. [8] Principalele trei genuri au fost separate încă de Platon și Aristotel, în funcție de „modul de imitație" (sau de „reprezentare"): în poezia lirică vorbește propria *persona* a poetului ; în epică (sau în roman) poetul vorbește, pe de o parte, în numele său personal, ca narator, și, pe de altă parte, își face personajele să se exprime în vorbire directă (narațiune mixtă) ; în dramă, poetul dispare în umbra personajelor sale. [9]

Unii au încercat să arate natura fundamentală a acestor trei genuri asociindu-le cu dimensiunile timpului și chiar cu morfologia lingvistică. În scrisoarea lui către William Davenant (1605—1668), Hobbes a făcut o încercare de acest fel cînd, după ce a împărțit societatea în lumea de la curte, de la oraș și de la țară, a găsit trei tipuri corespunzătoare de poezie : poezia eroică (epopeea și tragedia), poezia burlescă (satira și comedia) și poezia pastorală. [10] E. S. Dallas, un talentat critic englez, care cunoștea gîndirea critică a fraților Schlegel și

a lui Coleridge [11], distinge trei tipuri fundamentale de literatură — „Drama, istorisirea și cîntecul", — pe care apoi le analizează elaborînd o serie de scheme mai mult în spiritul teoriilor germane decît al celor engleze. El echivalează : drama = persoana a doua, timpul prezent ; epopeea = persoana a treia, timpul trecut ; poezia lirică = persoana întîi singular, viitor. John Erskine, care în 1912 a publicat o interpretare a principalelor tipuri literare de „temperament" poetic, este însă de părere că poezia lirică exprimă timpul prezent și, pornind de la ideea că tragedia ar reprezenta ziua judecății asupra trecutului omului — asupra caracterului său acumulat în destinul lui — iar epopeea, destinul unei națiuni, sau al unui neam, ajunge la ceea ce, într-o formulare simplă, pare să fie echivalent cu a identifica drama cu trecutul și epopeea cu viitorul. [12]

Ca spirit și ca metodă, interpretarea etico-psihologică a lui Erskine este departe de încercările formaliștilor ruși, cum ar fi, de exemplu, acelea ale lui Roman Jakobson, care doresc să demonstreze corespondența dintre structura gramaticală fixă a limbii și genurile literare. Poezia lirică, declară Jakobson, este persoana întîi singular, timpul prezent, în vreme ce poezia epică este persoana a treia, timpul trecut („Eu"-ul povestitorului epic este de fapt privit dinafară ca o a treia persoană — *dieses objektivierte Ich).* [13]

Deși „sugestive", asemenea explorări ale genurilor de bază, care le leagă, la o extremă, de morfologia lingvistică și, la cealaltă extremă, de atitudinile fundamentale față de univers, nu prea promit rezultate obiective. Ne putem într-adevăr îndoi că aceste trei genuri ar avea un astfel de caracter fundamental, chiar și ca părți componente care pot fi combinate diferit.

O dificultate, desigur, este faptul că în zilele noastre drama are un regim diferit de cel al epicii (epopeea, nuvela, romanul) și liricii. Pe vremea lui Aristotel și la vechii greci, epopeea era interpretată în public sau, în orice caz, recitată : epopeea homerică era o poezie recitată de un rapsod ca Ion. Poezia elegiacă și iambică era acompaniată de flaut, poezia melică, de liră. Astăzi, în general, noi citim poeziile și romanele în gînd, pentru noi înșine. [14] Dar drama continuă să fie,

așa cum era și la greci, o artă mixtă, precumpănitor literară, fără îndoială, dar implicînd de asemenea un „spectacol" — folosirea talentului actorului și regizorului, a meșteșugului desenatorului de costume și al maestrului de lumini. [15]

Dar dacă vom trece peste această dificultate, reducînd toate trei genurile la caracterul literar comun, oare cum se poate face distincția dintre dramă și povestire ? Nuvela americană modernă (de exemplu, *Ucigașii* lui Hemingway) năzuiește la obiectivitatea pieselor de teatru, la puritatea dialogului. Dar, ca și epopeea, romanul tradițional alternează dialogul, sau prezentarea directă, cu narațiunea ; într-adevăr, epopeea a fost considerată de Scaliger și de alți cîțiva autori, care s-au străduit să elaboreze o ierarhie a genurilor, drept cel mai important dintre genurile literare, pentru că ea le include pe toate celelalte. Dacă epopeea și romanul sînt forme compuse, atunci, pentru identificarea genurilor fundamentale, se impune să le descompunem, separînd ceea ce e „narațiune directă", de ceea ce e „narațiune prin dialog" (dramă nejucată) ; și atunci cele trei genuri fundamentale devin narațiunea, dialogul și cîntecul. Dar sînt oare aceste trei genuri literare, astfel reduse, decantate și concentrate, mai fundamentale decît, să spunem, „descrierea, expunerea, narațiunea"?[16]

Să trecem acum de la aceste genuri „fundamentale" — liric, epic și dramatic — la ceea ce am putea considera subdiviziunile lor. Thomas Hankins, un critic englez din secolul al XVIII-lea, tratează despre drama engleză așa cum este ilustrată de „diferitele ei specii, și anume : misterul, moralitatea, tragedia și comedia". În secolul al XVIII-lea proza a cunoscut două specii : romanul și romanul cavaleresc. Aceste „subdiviziuni", aceste grupe de ordinul al doilea sînt, credem noi, ceea ce ar trebui să numim, în mod normal, „genuri".

Secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sînt secole care iau genurile în serios; criticii lor sînt persoane pentru care genurile există, sînt reale.[17] Că genurile sînt distincte — și că trebuie păstrate distincte — este o dogmă comună a crezului neoclasic. Dar dacă vom căuta în critica neoclasică o definiție a noțiunii de gen sau o metodă pentru a distinge un

gen de altul, nu vom găsi aproape nici o consecvență și nici măcar conștiința necesității unei sistematizări. Canonul lui Boileau, de exemplu, include pastorala, elegia, oda, epigrama, satira, tragedia, comedia și epopeea ; totuși, Boileau nu definește baza acestei tipologii (poate pentru motivul că el consideră că tipologia este un dat istoric, nu o construcție raționalistă). Nu sînt cumva genurile lui Boileau diferențiate după subiect, după structură, după forma versului, după mărime, după tonul emoțional, după *Weltanschauung* sau după publicul specific căruia ele se adresează? Nu se poate da un răspuns. Dar putem afirma că pentru mulți neoclasici întreaga noțiune de gen era atît de evidentă, încît ea nu constituia nici o problemă. În *Rhetoric and Belles Lettres (Retorica și beletristica* — 1783) Hugh Blair tratează genurile principale într-un șir de capitole, dar nu face un studiu introductiv despre genuri în general sau despre principiile clasificării literare. Iar în selectarea genurilor pe care le discută nu găsim un criteriu consecvent, fie metodologic, fie de altă natură. Cele mai multe dintre acestea sînt cele cunoscute încă de greci, dar nu toate: Blair discută pe larg „poezia descriptivă" în care, după cum spune el, „geniul se poate manifesta la cea mai mare înălțime", cu toate acestea dînsul nu are în vedere „vreo specie sau vreo formă de compoziție anume", nici chiar, după cîte se pare, în sensul în care se poate vorbi de o specie cum ar fi aceea a „poemului didactic" — *Poemul naturii* al lui Lucrețiu sau *Essay on Man* al lui Alexander Pope. Și de la „poezia descriptivă", Blair trece la „poezia ebraică", pe care o consideră o poezie ce „exprimă gustul unei epoci și al unei țări îndepărtate" ; în aceasta Blair vede, deși nu o spune nicăieri și nici nu-și prea dă seama de acest lucru — un specimen de poezie orientală, o poezie care diferă radical de poezia de tradiție greco-romano-franceză. Apoi Blair se ocupă de ceea ce, foarte ortodox, el numește „genurile supreme ale creației poetice, genul epic și genul dramatic"; cît despre acesta din urmă, Blair ar fi putut să se exprime mai exact, spunînd „tragedia".

Teoria neoclasică nu explică, nu dezvoltă și nici nu apără teoria genurilor sau criteriul diferențierii acestora. Într-o oarecare măsură ea se ocupă însă de probleme cum ar

fi puritatea, ierarhia și durata genurilor sau apariția unor noi genuri.

Deoarece, privit în perspectivă istorică, neoclasicismul a fost o îmbinare de autoritarism și raționalism, el a acționat ca o forță conservatoare, înclinată să mențină și să adapteze, în limita posibilului, genurile de origine antică, mai ales genurile poetice. Dar Boileau admite sonetul și madrigalul; iar Samuel Johnson îl laudă pe John Denham pentru că, în *Cooper's Hill (Dealul lui Cooper)*, a inventat „un nou tip de poezie", o „specie de compoziție care ar putea fi numită poezie topografică" și consideră că în *Seasons (Anotimpurile)* lui James Thomson găsim „o poezie... de un gen nou", iar „modul în care Thomson cugetă și își exprimă gîndurile" aici este „original".

Principiul purității genurilor, care a fost invocat în Anglia de adepții tragediei clasice franceze împotriva tragediei elizabetane pentru că admitea și scene comice (groparul din *Hamlet*, portarul beat din *Macbeth)*, este horațian, cînd este dogmatic, și aristotelic, cînd se întemeiază pe experiență și pe un hedonism rafinat. Tragedia, spune Aristotel, trebuie să ne ofere nu „orice fel de desfătare, ci numai cea care-i e proprie..."[18]

Ierarhia genurilor se bazează, în parte, pe un calcul hedonist; totuși, în formulările clasice, ierarhizarea plăcerii produse de operele literare nu se face după criteriul cantitativ al intensității acestei plăceri sau al numărului de cititori sau de ascultători care o resimt. Ea se bazează mai degrabă pe un amestec de elemente sociale, morale, estetice, hedoniste și tradiționale. Proporțiile operei nu sînt nici ele neglijate: genurile mai mici, ca sonetul sau chiar oda, nu pot fi puse, evident, pe același plan cu epopeea și tragedia. Poeziile „minore" ale lui Milton sînt scrise în genurile mai scurte, cum sînt, de pildă, sonetul, *la canzone*, „masca"; creațiile lui poetice „mari" sînt o tragedie „veritabilă" și două epopei. Dacă am folosi criteriul cantitativ în judecarea celor două mari rivale — tragedia și epopeea — ar cîștiga epopeea. Totuși, Aristotel a ezitat în această privință și, după cîntărirea mai multor argumente opuse, a acordat locul întîi tragediei, în timp ce criticii Renașterii au preferat, în mod consecvent,

epopeea. Deși ulterior au existat multe oscilații în legătură cu pretențiile celor două genuri, criticii neoclasici, cum sînt Hobbes sau Dryden sau Blair, se mulțumesc, în general, să le claseze pe amîndouă pe primul loc.

Ajungem acum la alt tip de grupare, cel în care elementele determinante sînt forma strofelor și metrul. Cum să clasificăm sonetul, rondelul, balada? Reprezintă ele genuri sau altceva, mai puțin decît genurile ? Majoritatea lucrărilor de specialitate recente franceze și germane înclină să le considere „forme fixe", o categorie aparte, deosebită de cea a genului. Viëtor însă face o excepție — cel puțin pentru sonet; noi sîntem în favoarea unei interpretări mai largi. Dar aici trecem din domeniul terminologiei în cel al criteriilor de definire a genului. Putem oare vorbi de „versul octosilabic" sau de „versul dipodic" ca genuri? Sîntem înclinați să răspundem afirmativ, și prin aceasta înțelegem să spunem că, în raport cu norma pentametrului iambic care domină în Anglia, poemele octosilabice din secolul al XVIII-lea sau poemele dipode de la începutul secolului al XX-lea pot fi considerate poeme de un gen deosebit atît în ceea ce privește tonul cît și etosul[19], și că nu este vorba doar de o clasificare în funcție de metru (cum putem găsi la sfîrșitul cărții de imnuri, cu abrevierile ei C.M. — *Common Meter*, metru obișnuit, L.M. — *Long Meter*, metru lung etc.), ci de ceva mai cuprinzător, ceva ce are atît formă „internă" cît și formă „externă".

Credem că genul trebuie conceput ca o grupare de opere literare bazată, teoretic, atît pe forma externă (metrul sau structura specifică) cît și pe forma internă (atitudinea, tonul, scopul în general, subiectul și publicul cărora ele se adresează). Baza de la care se pleacă poate fi sau una sau alta (de pildă, forma internă pentru „pastorală" și „satiră"; forma externă pentru versul dipodic și oda pindarică); dar aceasta implică pentru critică sarcina de a găsi *cealaltă* dimensiune, pentru a completa schema.

Uneori se produce o schimbare semnificativă: ca și în vechea poezie greacă și romană, „elegia" începe, în engleză, cu cupletul sau distihul elegiac; totuși, vechii elegiaci nu se limitau la plîngerea morților, lucru care se poate spune și despre Hammond și Shenstone, precursorii lui Gray. Dar

Elegia lui Gray, scrisă în catrenul eroic, nu în distihuri, pune capăt, în poezia engleză, practicării elegiei ca poem personal duios scris în distihuri.

Avînd în vedere că, după secolul al XVIII-lea, respectarea anumitor elemente formale, folosirea anumitor modele structurale a ieșit, în mare parte, din uz, am putea fi înclinați ca de-aici-înainte să renunțăm la istoria genurilor literare. Ezitări legate de această idee apar frecvent în scrierile franceze și germane despre genuri, împreună cu părerea că perioada 1840—1940 este probabil o perioadă literară anormală și că, fără îndoială, în viitor ne vom întoarce la o literatură care va folosi genurile mai conștient.

Credem totuși că este mai corect să spunem că în secolul al XIX-lea ideea de gen s-a schimbat și nu că ea — și încă și mai puțin practica scrierii în anumite genuri — a dispărut. În secolul al XIX-lea, o dată cu creșterea considerabilă a publicului cititor, apar mai multe genuri; și, ca urmare a răspîndirii mai rapide a scrierilor datorită ieftinirii tipăritului, ele trăiesc mai puțin sau se transformă mai repede. În secolul al XIX-lea și în timpurile noastre noțiunea de „gen" suferă din aceleași motive ca și noțiunea de „perioadă" : noi sîntem conștienți de schimbările rapide care au loc în moda literară — o nouă generație literară la fiecare zece ani, nu o dată la cincizeci: în poezia americană am avut astfel epoca versului liber, epoca lui Eliot, epoca lui Auden. De la o distanță mai mare s-ar putea să se vadă că aceste mișcări specifice au o direcție comună și un caracter comun (așa cum astăzi Byron, Wordsworth și Shelley sînt toți considerați romantici englezi). [20]

Care sînt exemplele de genuri din secolul al XIX-lea? Romanul istoric este mereu citat de Van Tieghem și de alții.[21] Este oare „romanul politic" (care a făcut obiectul unei monografii scrise de M. E. Speare) un gen? Și dacă există un gen al romanului politic, nu există oare, de asemenea, și un gen al romanului ecleziastic (care ar include *The Altar Steps* — *Treptele altarului,* de Compton Mackenzie, precum și *Barchester Towers* — *Turnurile din Barchester,* de Anthony Trollope) ? Nu, fiindcă aici, cu romanul „politic" și cu cel

„ecleziastic", păşim într-o clasificare stabilită exclusiv pe baza conţinutului, adică în domeniul unei clasificări pur sociologice; şi în această direcţie putem, desigur, continua clasificările la infinit; romanul mişcării de la Oxford, romanul care descrie viaţa profesorilor în secolul al XIX-lea, romanul dedicat vieţii marinarilor în secolul al XIX-lea, romanele mării. Prin ce se deosebeşte de acestea „romanul istoric"? Nu numai prin aceea că subiectul lui este mai puţin restrîns, cuprinzînd, practic, întregul trecut, ci, în primul rînd, prin legăturile lui cu mişcarea romantică şi cu naţionalismul — prin noul sentiment al trecutului, prin noua atitudine faţă de trecut pe care le implică. Romanul gotic este un exemplu încă şi mai bun, existenţa lui începînd în secolul al XVIII-lea, cu *The Castle of Otranto* şi continuînd pînă în prezent. Acesta este un gen care are toate caracteristicile pe care le-am putea cere unui gen de naraţiune în proză: avem a face aici nu numai cu o tematică limitată şi permanentă, dar şi cu un ansamblu de procedee proprii (descriptive şi narative, de pildă castele în ruină, orori săvîrşite de romano-catolici, portrete misterioase, coridoare tainice în care se pătrunde prin uşi mascate, glisante; răpiri, întemniţări, urmăriri prin păduri neumblate); mai există apoi un *Kunstwollen,* o intenţie estetică, intenţia de a-l face pe cititor să simtă un tip special de emoţie şi de oroare plăcută („milă şi groază", şi-au spus poate unii dintre amatorii de romane gotice)[22].

În general, concepţia noastră despre gen s-ar cuveni să încline spre latura formală, adică să considere drept gen mai degrabă versul octosilabic folosit de S. Butler în *Hudibras* sau sonetul decît romanul politic sau romanul despre muncitorii industriali : avem în vedere genurile „literare", nu clasificările după subiect, care pot fi făcute şi în privinţa lucrărilor neliterare. *Poetica* lui Aristotel, care consideră că epopeea, drama şi poezia lirică („melică") sînt genurile literare fundamentale, se ocupă şi de trăsăturile care le deosebesc şi de modul în care fiecare dintre aceste trăsături corespunde scopului estetic al genului: drama e scrisă în vers iambic, deoarece acest vers este cel mai apropiat de vorbirea obiş-

nuită, în timp ce epopeea cere hexametrul dactilic care nu se aseamănă de loc cu aceasta:

> *Dacă cineva s-ar gîndi să întreprindă o imitație narativă într-un alt soi de măsură, sau în mai multe, ar părea nelalocul său. Într-adevăr, din toate felurile de metri, nu-i altul mai așezat și mai amplu decît cel eroic, — ceea ce-i și îngăduie să facă loc cu cea mai mare ușurință cuvintelor rare și metaforelor...*[23]

În ordine ascendentă, după „metru" și „strofă", următorul nivel al „formei" este „structura" (de pildă, un tip special de organizare a intrigii). Structuri caracteristice, cel puțin în oarecare măsură, întîlnim în epopeea și în tragedia tradițională, adică în epopeea și tragedia care imită modelele eline (începutul *in medias res*, „peripeția" din tragedie, cele trei unități). Totuși, nu toate „procedeele clasice" sînt structurale; scenele de luptă și coborîrea în Lumea subpămînteană aparțin subiectului sau temei. În literatura de după secolul al XVIII-lea, acest nivel poate fi ușor stabilit numai în „piesa bine făcută" sau în romanele polițiste, în care intriga foarte strînsă reprezintă o asemenea structură. Dar chiar și în tradiția cehoviană a nuvelei, există o organizare, o structură, numai că această structură este de alt tip decît aceea a nuvelei lui Poe sau O. Henry (dacă vrem, putem s-o numim o organizare „mai liberă")[24].

Cel care se ocupă de teoria genurilor trebuie să cunoască bine deosebirile caracteristice dintre teoria „clasică" și teoria modernă. Teoria clasică este normativă, deși „regulile" ei nu sînt impregnate de acel autoritarism îngust care adesea li se atribuie încă. Teoria clasică are la bază nu numai convingerea că un gen diferă de altul, ca natură și ca valoare, dar și ideea că genurile nu se cade să fie lăsate să se amestece. Aceasta este vestita teorie a „purității genurilor", a așa-numitului *„genre tranché"*.[25] La baza acestei teorii se afla un principiu estetic real (nu numai un mănunchi de distincții de castă), deși principiul respectiv n-a fost niciodată enunțat cu claritate: era îndemnul la o rigidă unitate de ton, la o puritate și o „simplitate" stilizată, la concentrarea asupra unei singure emoții (groază

sau rîs), precum și asupra unei singure intrigi sau teme. Era, de asemenea, îndemnul la specializare și pluralism: fiecare artă are propriile ei însușiri și produce o plăcere specifică. De ce ar încerca poezia să fie „picturală" sau „muzicală", sau de ce ar încerca muzica să povestească ceva sau să descrie o scenă ? Aplicînd principiul „purității estetice" în acest sens, ajungem la concluzia că o simfonie este „mai pură" decît o operă sau un oratoriu (care folosește atît corul cît și orchestra), iar un cvartet de coarde este încă și mai pur (deoarece folosește numai unul dintre grupurile orchestrale, lăsînd la o parte instrumentele de suflat din lemn, alămurile și instrumentele de percuție).

Teoria clasică a făcut, de asemenea, o diferențiere socială a genurilor. Epopeea și tragedia se ocupă de viața regilor și nobililor, comedia, de cea a clasei de mijloc (lumea orașelor, burghezia), iar satira și farsa, de oamenii de rînd. Și această categorică delimitare în ceea ce privește *dramatis personae* — personajele proprii fiecărui gen — are corespondențe în teoria „cuviinței" (adică a „moravurilor" de clasă) și în împărțirea stilurilor în nobile, mijlocii și vulgare [26]. De asemenea, teoria clasică a avut o ierarhie proprie a genurilor, în stabilirea căreia erau luate în considerație nu numai rangul personajelor și stilul, ci și lungimea sau proporțiile operelor (capacitatea de a se menține la aceeași înălțime de la început pînă la sfîrșit) și seriozitatea tonului.

Un simpatizant modern al „genologiei" (cum numește Van Tieghem cercetarea aspectului de care ne ocupăm)[27] ar putea dori să apere doctrina neoclasică pe baza teoriei estetice, fiind într-adevăr convins că astfel poate face o pledoarie mult mai bună decît cea făcută de teoreticienii ei. Acest lucru l-am încercat parțial, atunci cînd am expus principiul purității estetice. Dar nu trebuie să îngustăm „genologia", reducînd-o la o singură tradiție sau doctrină. „Clasicismul" nu tolera, sau mai degrabă ignora alte sisteme, genuri și forme estetice. În loc să vadă în catedrala gotică o „formă" — și încă una mai complexă decît templul grecesc — el nu găsea în ea nimic altceva decît lipsă de formă. La fel și cu genurile. Fiecare „cultură" își are genurile ei : cea chineză, cea arabă, cea irlandeză ; există și „genuri" orale primitive. Literatura medievală abunda în

genuri. [28] Noi n-avem de ce să apărăm caracterul „fundamental" al genurilor greco-romane. N-avem de ce să apărăm, în forma ei greco-romană, nici doctrina purității genurilor care apelează la un singur fel de criteriu estetic.

Nu încape îndoială că teoria modernă a genurilor este descriptivă. Ea nu limitează numărul genurilor posibile și nu cere scriitorilor respectarea anumitor reguli. Ea consideră că genurile clasice pot fi „amestecate", dînd naștere unor noi genuri (cum ar fi tragicomedia). Ea sesizează faptul că genurile pot fi construite atît pe baza complexității sau „bogăției", cît și pe baza „purității" (gen prin adăugare și gen prin reducere). După ce romanticii au pus accentul pe unicitatea fiecărui „geniu original" și a fiecărei opere literare, teoria modernă, în loc să scoată în evidență deosebirile dintre un gen și altul, încearcă să găsească numitorul comun al operelor aparținînd unui gen, procedeele și intențiile literare care le sînt comune.

Plăcerea ce ne-o produce opera literară se compune din senzația de noutate și din senzația de recunoaștere. În muzică, sonata și fuga reprezintă exemple clare de forme care pot fi recunoscute; în operele literare țesute în jurul unei crime misterioase putem urmări concentrarea treptată a intrigii — convergența treptată (ca în *Oedip)* a dovezilor. O formă foarte cunoscută și des repetată, este plictisitoare ; iar o formă complet nouă ar fi neinteligibilă — și este, de fapt, de neconceput. Genul literar reprezintă, ca să spunem așa, o sumă de procedee estetice aflate la dispoziția autorului și care sînt inteligibile pentru cititor. Scriitorul bun se conformează în parte genului așa cum există, și în parte îl lărgește. În general, marii scriitori sînt rareori inventatori de genuri : Shakespeare și Racine, Molière și Ben Jonson, Dickens și Dostoievski folosesc genurile create de alți scriitori.

Unul dintre foloasele evidente ale studierii genurilor este faptul că atrage atenția asupra dezvoltării lăuntrice a literaturii, asupra acelui aspect pe care Henry Wells (în *New Poets from Old,* 1940) l-a numit „genetica literară". Oricare ar fi raporturile literaturii cu alte categorii de valori, cărțile sînt influențate de alte cărți, cărțile imită, parodiază, transformă alte cărți — și nu numai pe cele care le urmează în ordine strict cro-

nologică. Pentru definirea genurilor moderne, probabil că metoda cea mai bună ar fi să se pornească de la o anumită carte sau de la un anumit autor foarte influent și să se caute apoi ecoul produs : de pildă, repercusiunile literare ale operelor lui Eliot și Auden, ale lui Proust și Kafka.

Am dori să sugerăm cîteva teme de studiu importante pentru teoria genurilor, deși tot ce putem oferi sînt doar unele întrebări și unele încercări de răspuns. Una se referă la relația dintre genurile primitive (cele ale literaturii populare sau orale) și genurile unei literaturi dezvoltate. Șklovski, unul dintre formaliștii ruși, consideră că formele de artă noi sînt „Pur și simplu canonizarea unor genuri inferioare (subliterare)". Romanele lui Dostoievski sînt o serie de *romans à sensation* glorificate. „Poeziile lirice ale lui Pușkin își au originea în versurile de album, cele ale lui Blok, în cîntecele țigănești, iar ale lui Maiakovski, în poezia revistelor umoristice"[29]. Brecht în Germania și Auden în Anglia, ambii încearcă în mod deliberat să transforme poezia populară în literatură serioasă. Avem aici de-a face cu teoria că literatura are nevoie de o permanentă reînnoire prin „rebarbarizare"[30]. O teorie similară, cea a lui André Jolles, susține că formele literare complexe se dezvoltă din unități mai simple. Genurile primitive sau elementare, prin compunerea cărora se poate ajunge la toate celelalte, sînt, după părerea lui Jolles, următoarele: *Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz,* (legenda, saga, mitul, ghicitoarea, zicala, anecdota, fapta memorabilă, basmul, gluma).[31] Istoria romanului ilustrează acest tip de dezvoltare: la baza maturității atinse în *Pamela* lui Richardson, în *Tom Jones* al lui Fielding și în *Tristram Shandy* al lui Sterne se află anumite *einfache Formen* (forme simple), cum ar fi scrisoarea, jurnalul intim, cartea de călătorii (sau „călătoria imaginară"), autobiografia, „caracterul" din secolul al XVII-lea, eseul, precum și comedia, epopeea și romanul cavaleresc.

O altă problemă este aceea a continuității genurilor. Este un fapt unanim recunoscut că Brunetière a făcut un rău serviciu „genologiei" prin teoria cvasibiologică a „evoluției" pe care a elaborat-o, teorie care a dus la concluzii ca aceea că, în istoria literară franceză, predicile din secolul al XVII-lea s-au transformat (după un hiat) în poezia lirică a secolului al XIX-

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

lea.[32] Această așa-zisă continuitate pare să fie bazată (ca și legătura stabilită de Van Tieghem între epopeea homerică și romanele din seria Waverley ale lui Walter Scott, și între romanul de curte și romanul psihologic modern, legătură între opere separate în spațiu și timp) pe analogii existente în tendințele autorilor și publicului — *quelques tendances primordiales*. Dar Van Tieghem se abate de la acest mod de stabilire de analogii pentru a observa că aceste legături nu reprezintă *les genres littéraires proprement dits*.[33] Desigur, pentru a susține succesiunea și unitatea genurilor, trebuie să putem demonstra existența unei continuități formale stricte. Este tragedia un singur gen? Recunoaștem existența unor tragedii de epocă și a unor tipuri naționale de tragedie: tragedia greacă, tragedia elizabetană, tragedia clasică franceză, tragedia germană a secolului al XIX-lea. Sînt ele tot atîtea genuri separate, sau nu reprezintă decît specii ale unui gen? Răspunsul pare să depindă în parte de legătura formală cu antichitatea clasică, și în parte de intenția operei. Cînd ajungem la secolul al XIX-lea, problema devine mai dificilă : Ce sînt *Livada cu vișini* și *Pescărușul* de Cehov, *Strigoii*, *Rosmersholm*, *Constructorul Solness* de Ibsen? Sînt tragedii? Exprimarea nu mai este în versuri, ci în proză. Noțiunea de „erou tragic" s-a schimbat.

Aceste discuții ne duc la problema naturii unei istorii a genurilor literare. S-a pretins, pe de o parte, că nu se poate scrie o istorie critică a genurilor literare (deoarece a lua ca normă tragediile lui Shakespeare, înseamnă a nedreptăți tragediile elenilor sau ale francezilor) și, pe de altă parte, că fără o filozofie a istoriei orice istorie este o simplă cronică.[34] Ambele argumente au forță. Răspunsul corect pare să fie că istoria tragediei elizabetane poate fi scrisă urmărind dezvoltarea ei pînă la Shakespeare și declinul ei după aceea, dar că o istorie a tragediei în general va trebui să practice o metodă dublă, adică să definească „tragedia" prin referire la un numitor comun și apoi să urmărească, în chip de cronică, legăturile dintre fiecare școală de tragedie dintr-o anumită perioadă

și o anumită țară și succesoarea ei, suprapunînd însă acestui șir neîntrerupt o periodizare care să marcheze etapele principale din istoria genului (de pildă, tragedia franceză de la Jodelle la Racine și de la Racine la Voltaire).

Este limpede că teoria genurilor literare ridică probleme esențiale pentru istoria și critica literară și pentru raporturile dintre ele. Ea pune, într-un context specific literar, problema filozofică a relației dintre clasă și indivizii care o compun, dintre unitate și mulțime, problema naturii universaliilor.

18

Evaluarea operei literare

Este nimerit ca în primul rînd să facem o distincție între „a prețui" și „a evalua". De-a lungul istoriei, omenirea a „prețuit" literatura, orală și tipărită, adică a privit-o cu interes, i-a atribuit o valoare pozitivă. Dar criticii și filozofii care au „evaluat" literatura sau anumite opere literare pot ajunge la un verdict negativ. În orice caz, trecem de la interes la actul judecării operei literare. Prin referire la o normă, prin aplicarea anumitor criterii, prin compararea unui obiect sau unui interes cu alte obiecte sau interese, noi le putem stabili rangul.

Cînd încercăm să analizăm în detaliu interesul omenirii pentru literatură, ne izbim de greutăți legate de definirea acesteia. Literatura în sens modern s-a desprins treptat și foarte încet din trinitatea culturală a cîntecului, a dansului și a ritualului religios în care pare-se că-și are originea. Și dacă vrem să analizăm interesul omenirii pentru literatură, trebuie să-l analizăm în părțile lui componente. În fond, de ce au prețuit oamenii literatura? Ce valori sau ce interese au găsit în ea? Trebuie să spunem că foarte numeroase : concisul *dulce et utile* al lui Horațiu l-am putea tălmăci ca „distracție" și „învățătură", sau ca „joc" și „muncă", sau ca „valoare finală" și „valoare instrumentală", sau ca „artă" și „propagandă" — sau ca artă ca scop în sine și artă ca ritual obștesc și liant al culturii.

Dacă ne interesează acum aspectul normativ — cum trebuie oamenii să prețuiască și să evalueze literatura? — va fi necesar să răspundem prin cîteva definiții. Oamenii trebuie să prețuiască literatura pentru că este ceea ce este; ei trebuie s-o evalueze prin prisma și după mărimea valorii ei literare.[1] Între natura, funcția și evaluarea literaturii trebuie în mod necesar să existe o strînsă legătură. Rostul unui lucru — în-

trebuințarea lui obișnuită, sau principală, sau cea mai potrivită — trebuie să fie acela pentru care este menit prin natura (sau structura) lui. Natura lui este, potențial, ceea ce este, în fapt, funcția lui. Lucrul este ceea ce poate face; și el poate face și trebuie să facă ceea ce este. Se cuvine să prețuim lucrurile pentru ceea ce sînt și pentru ceea ce pot face și să le evaluăm prin comparație cu alte lucruri care au o natură și o funcție asemănătoare.

Trebuie să evaluăm literatura prin prisma propriei ei naturi. Care e natura ei proprie? Ce este literatura *în sine?* Ce e literatura „pură"? Formularea întrebării implică un proces analitic sau de reducere; și răspunsul ne duce la concepțiile despre „poezia pură" — imagini pure sau ecolalie (sunete pure). Dar dacă vom stărui în a căuta puritatea în această direcție, vom fi obligați să împărțim amalgamul de imagistică vizuală și eufonie în pictură și muzică; și atunci poezia dispare.

O asemenea concepție despre puritate se bazează pe analiza elementelor operei literare. Este preferabil să începem cu organizarea și cu funcția operei. Nu elementele componente, ci modul în care sînt îmbinate și funcția pe care o au hotărăsc dacă o anumită operă este sau nu este literatură.[2] În zelul lor reformator, anumiți campioni mai vechi ai „literaturii pure" au considerat simpla prezență a unor idei etice sau sociale într-un roman sau într-un poem drept o „erezie didactică". Dar literatura nu este profanată de prezența unor idei folosite literar, folosite ca părți integrante ale operei lierare — ca materiale — întocmai cum sînt folosite personajele și cadrul. Conform definiției moderne, „puritatea" literaturii constă în lipsa unei intenții practice (propagandă, incitarea la acțiune directă, imediată) sau a unei intenții științifice (furnizarea de informații, fapte, „adaosuri de cunoștințe"). Cînd vorbim de „puritate" nu vrem să spunem că romanul sau poezia n-ar avea „elemente", elemente detașate, care, scoase din context, pot fi luate în sens practic sau științific. De asemenea, nu vrem să spunem că un roman sau un poem „pur" n-ar putea fi interpretat în-

tr-un mod „impur". Orice lucru poate fi folosit în mod abuziv, sau nepotrivit, adică în funcţii care nu corespund naturii sale:

As some to church repair
*Not for the doctrine but the music there.**

La vremea lor, *Mantaua* şi *Sufletele moarte* ale lui Gogol au fost greşit interpretate chiar şi de critici inteligenţi. Totuşi, părerea că acestea ar fi opere de propagandă, o interpretare greşită, explicabilă în lumina anumitor pasaje şi elemente izolate pe care le conţin, se împacă greu cu minuţiozitatea organizării lor literare, cu complicatele procedee folosite: ironie, parodie, joc de cuvinte, mimare, burlesc.

Definind astfel funcţia literaturii, am rezolvat oare ceva? Într-un sens, se poate spune că în estetică întreaga luptă se dă între teoria care susţine existenţa unei „experienţe estetice" separate, ireductibile (un domeniu autonom al artei) şi teoria care consideră că artele trebuie să servească ştiinţa şi societatea, care tăgăduieşte existenţa „valorii estetice" ca un *tertium quid*, care ar reprezenta un factor intermediar între „cunoaştere" şi „acţiune", între ştiinţă şi filozofie, pe de o parte, şi între etică şi politică, pe de alta.[3] Desigur, nu trebuie să se creadă că acela care neagă existenţa unei „valori estetice" fundamentale, ireductibile neagă orice valoare a operelor literare: el poate doar să clasifice valorile operei literare, sau ale artei, în funcţie de sistemele de valoare considerate de el „reale", „fundamentale". El poate privi artele, aşa cum le privesc unii filozofi, ca forme de cunoaştere primitive şi inferioare, sau poate să le judece, aşa cum fac unii reformatori, prin prisma presupusei lor capacităţi de a stimula la acţiune. El poate socoti că valoarea artelor (şi mai ales a literaturii) constă tocmai în caracterul lor cuprinzător, nespecializat, în universalitatea lor. Pentru scriitori şi critici, această concepţie este mult mai măgulitoare decît aceea care i-ar considera doar specialişti în compunerea sau interpretarea operelor literare. În lumina ei, „geniul literar" este învestit cu o autoritate „profetică" superioară şi devine deţinătorul unui „adevăr" de tip

* Aşa cum unii se duc la biserică / Nu pentru predică, ci pentru muzică.

deosebit, mai larg și mai profund decît adevărurile științei și filozofiei. Dar aceste măreţe pretenţii sînt, prin însăși măreția lor, greu de apărat altfel decît în genul acela de joc în care fiecare sferă de valori — religia, filozofia, economia sau arta — afirmă că, în forma ei ideală, ea include tot ce este mai bun, sau mai adevărat în celelalte.[4] Unora dintre apărătorii literaturii li se pare că a accepta teoria potrivit căreia literatura este doar una dintre cele șapte arte constituie un act de timiditate și trădare. Literatura a pretins că ar fi atît o formă superioară de cunoaștere, cît și o formă de acțiune etică și socială. A abdica de la aceste pretenţii nu înseamnă oare a renunța la obligațiile ce revin literaturii și la statutul care i se cuvine? Și nu se impune oare ca fiecare sferă de valori (asemeni națiunilor în expansiune sau persoanelor ambițioase și pline de încredere în forțele lor) să ceară mai mult decît speră să i se acorde de către vecinii și rivalii ei?

Unii apologeți ai literaturii tăgăduiesc că literatura ar putea fi tratată corect, din punct de vedere estetic, ca o „artă". Alții tăgăduiesc valabilitatea unor noțiuni ca „valoare estetică" și „experiență estetică" în măsura în care ele exprimă sau implică o categorie unică. Există oare un domeniu distinct, autonom, al „experienței estetice" sau al obiectelor și calităților estetice capabile, prin natura lor, să genereze o asemenea experiență?

Mulți filozofi, de la Kant încoace, și multe persoane care s-au preocupat serios de arte sînt de acord că artele, inclusiv literatura, au un caracter și o valoare unice. Nu putem „*reduce* calitatea artistică la alte calități mai primitive", spune Theodore Greene, și continuă astfel :

> *caracterul unic al calității artistice a unei opere nu poate fi intuit decît în momentul contactului cu opera și deși poate fi pus în evidență și subliniat, el nu poate fi definit și nici măcar descris.*[5]

În ceea ce privește caracterul experienței estetice unice, majoritatea filozofilor sînt de aceeași părere. În *Critica puterii de judecată*, Kant subliniază „intenția fără scop" (intenția care nu este dirijată spre acțiune) a artei, superioritatea estetică a frumuseții „pure" față de cea „aderentă" sau

aplicată, atitudinea dezinteresată a celui care trăiește arta (care nu trebuie să dorească să posede, sau să consume, sau să transforme în vreun alt fel în senzație sau în acțiune ceea ce este adresat percepției). Teoreticienii noștri contemporani sînt cu toții de acord că experiența estetică este perceperea unei calități intrinsec plăcute și captivante, oferind o valoare finală și o mostră sau o anticipație a altor valori finale. Ea este legată de sentiment (plăcere-durere, reacție hedonistă) și de simțuri ; dar ea obiectivează și articulează sentimentul — sentimentul găsește, în opera de artă, un „corelativ obiectiv" și este îndepărtat de senzație și de dorința de acțiune prin cadrul de ficțiune al obiectului lui. Obiectul estetic mă interesează pentru propriile lui calități, pe care nu încerc să le reformez sau să le transform într-o parte din mine, să mi le însușesc sau să le consum. Experiența estetică este o formă de contemplare, o atenție caldă acordată calităților și structurilor calitative. Unul dintre dușmanii ei este practicismul ; celălalt este obișnuința, care acționează în direcția stabilită de practicism.

Opera literară este un obiect estetic capabil să genereze experiența estetică. Putem oare evalua o operă literară în întregime după criterii estetice, sau trebuie, așa cum sugerează T. S. Eliot, să judecăm caracterul literar al literaturii după criterii estetice, iar valoarea literaturii după criterii extraestetice ? [6] În prima idee a lui Eliot se cuvine să distingem două aspecte. În legătură cu o anumită operă noi ne întrebăm mai întîi dacă poate fi clasificată ca literatură (povestire, poezie, piesă), și abia după aceea ne întrebăm dacă este sau nu „literatură bună", adică de un nivel care să merite atenția celor cu experiență estetică. Problema „valorii" ne duce la anumite norme și etaloane. Criticii moderni, care se limitează la critica estetică, sînt de obicei numiți „formaliști" — uneori de către ei înșiși, alteori (peiorativ) de către alții. Cel puțin la fel de ambiguu este și cuvîntul înrudit „formă". În sensul în care îl vom folosi aici, el desemnează structura estetică a operei literare — ceea ce face ca ea să fie literatură. [7] În loc de a separa opera în două părți, „formă—conținut", noi distingem mai întîi materialul operei și apoi „forma", cea care organizează estetic „materialul". Într-o operă literară izbu-

tită, materialul este complet asimilat de formă : ceea ce era „lume" a devenit „limbă". [8] „Materialele" operei literare sînt : la un nivel, cuvintele ; la alt nivel, experiența comportării umane ; în sfîrșit, la alt nivel, ideile și atitudinile umane. Toate aceste materiale, inclusiv limba, există și în afara operei literare, dar în alt mod ; însă într-un poem sau într-un roman izbutit ele sînt antrenate în relații polifonice de dinamica scopului estetic.

Se poate oare evalua literatura în mod adecvat după criterii pur formale ? Vom schița un răspuns.

Criteriul pe care formaliștii ruși îl consideră principal apare și în alte evaluări estetice : el constă în noutate, în surpriză. Exprimarea lingvistică obișnuită, „șablon", nu generează o percepție imediată : cuvintelor nu li se acordă atenție în calitatea lor de cuvinte, și nici obiectul la care se referă toate la un loc nu este sesizat cu precizie. Reacția noastră la limbajul banal, șablon, este o „reacție șablon" : sau o atitudine stereotipă, sau plictiseala. Noi nu „sesizăm" cuvintele și ceea ce simbolizează ele decît atunci cînd sînt asociate într-o formă inedită și surprinzătoare. Limba trebuie „deformată", adică stilizată, fie în direcția arhaicului sau, în general, a distanțării, fie în direcția „barbarizării", înainte ca atenția cititorilor să fie reținută de ea. Viktor Șklovski, de pildă, spune că poezia face ca limba să fie „nouă", „neobișnuită". Acest criteriu al noutății a fost foarte răspîndit, cel puțin de la mișcarea romantică încoace — de la acea „Renaștere a miraculosului", cum a numit-o Watts-Dunton.

Wordsworth și Coleridge s-au străduit amîndoi, în mod diferit, dar corelativ, să facă limba „neobișnuită", unul căutînd să dea o notă stranie elementelor familiare, iar celălalt să domesticească extraordinarul. În vremea din urmă fiecare nouă „mișcare" literară a avut același scop : să elimine orice reacție automată, să promoveze o reînnoire a limbii (o „Revoluție a cuvîntului") și o ascuțire a receptivității. Mișcarea romantică a preamărit copilul pentru percepția lui mereu trează, proaspătă. Matisse s-a străduit să învețe a picta lumea așa cum o vede un copil de cinci ani. Disciplina estetică, susține Walter Pater, interzice obișnuința, ea însemnînd tocirea percepției. Noutatea este un criteriu, dar nu trebuie să uităm că este

vorba de noutatea de dragul perceperii dezinteresate a calității. [9]

Cît de departe ne poate duce acest criteriu ? În modul în care este aplicat de formaliștii ruși, el are un caracter vădit relativist. Nu există nici o normă estetică, spune Mukařovský, fiindcă esența normei estetice este să fie încălcată. [10] Nici un stil literar nu își păstrează ineditul. De aceea, spune Mukařovský, la un moment dat, operele își pot pierde funcția estetică, pentru ca ulterior s-o recîștige, poate — atunci cînd elementele ce deveniseră prea familiare ajung să fie din nou nefamiliare. Știm cu toții din experiență ce înseamnă a te „sătura" temporar de anumite poezii. Se întîmplă uneori, ca mai tîrziu să ne întoarcem în mod repetat la ele ; alteori ni se pare că le-am epuizat. Astfel, pe măsură ce istoria literară progresează, unii poeți devin din nou ciudați în vreme ce alții rămîn „familiari". [11]

Vorbind însă de întoarcerea cititorilor la unele opere, credem că, de fapt, am și trecut la alt criteriu. Cînd ne întoarcem mereu la o anumită operă, spunînd că „de fiecare dată găsim ceva nou în ea", de obicei nu vrem să spunem că găsim elemente noi de același fel, ci noi nivele de sens, noi tipuri de asociații : găsim că poemul sau romanul are o organizare multiplă. Operele literare care, ca acelea ale lui Homer sau ca acelea ale lui Shakespeare, continuă să fie admirate, trebuie să posede, conchidem noi (folosind expresia lui George Boas), „polivalență" : valoarea lor estetică trebuie să fie atît de mare și atît de complexă, încît să includă printre straturile lor unul sau mai multe straturi capabile să ofere mari satisfacții fiecărei perioade ulterioare. [12] Dar o asemenea operă trebuie să fie receptată ca fiind atît de bogată, încă de la apariția ei, încît înțelegerea tuturor straturilor și sistemelor ei nu poate fi realizată de către un individ izolat, ci doar de către o colectivitate. Într-o piesă de Shakespeare,

> *Pentru spectatorii cei mai simpli există intriga, pentru cei mai analitici, personajele și conflictul dintre ele, pentru cei cu preocupări literare, cuvintele și frazele, pentru cei mai sensibili din punct de vedere mu-*

zical, ritmul, iar pentru spectatorii cu o putere de înțelegere și o sensibilitate superioară, o semnificație care se dezvăluie treptat. [13]

Trăsătura cu care avem a face în cazul de față este complexitatea operei : „integrarea creatoare" și „cantitatea (și diversitatea) materialului integrat". [14] Cu cît mai strînsă e organizarea unui poem cu atît mai mare este valoarea lui ; aceasta e părerea criticii formaliste care, în practică, adesea se limitează la opere cu o structură atît de complexă, încît necesită o exegeză, exegeză care, de altfel, merită să fie făcută. Această complexitate o putem găsi la un singur nivel sau la mai multe nivele. La Hopkins, complexitatea ține în primul rînd de construcția frazei, de sintaxă, de prozodie ; complexitatea o putem întîlni, de asemenea, la nivelul imagisticii, sau al tematicii, sau la nivelul atmosferei sau al intrigii : operele de o valoare deosebită sînt complexe în aceste straturi superioare.

Prin diversitatea materialului unei opere literare înțelegem mai ales ideile, personajele, tipurile de experiență socială și psihologică. Vestitul exemplu dat de Eliot în eseul *The Metaphysical Poets (Poeții metafizici)* este potrivit aici. Pentru a arăta că mintea poetului „amalgamează în permanență experiențe disparate", el își imaginează un astfel de amalgam format din faptul că poetul e îndrăgostit, îl citește pe Spinoza, aude zgomotul unei mașini de scris și simte un miros venit din bucătărie. Johnson a numit acest tip de amalgamare *discordia concors* și, considerînd că metoda duce mai degrabă la insuccese decît la succese, găsește că ea „pune la un loc cu de-a sila ideile cele mai eterogene". George Williamson, un alt scriitor care a scris ulterior despre „poeții metafizici", se referă mai ales la succesele metodei. În legătură cu cele de mai sus, principiul nostru este că valoarea poemului crește direct proporțional cu diversitatea materialelor incluse, cu condiția ca să aibă loc o adevărată „amalgamare" a acestora.

În ale sale *Three Lectures on Aesthetic (Trei prelegeri despre estetică)* Bosanquet distinge „frumusețea facilă" de „frumusețea dificilă", care este „complexă", „tensionată" și „cuprinzătoare". Am putea spune că distincția dintre ele este aceea dintre o frumusețe realizată din materiale ușor accesibile (eu-

fonie, imagini vizuale plăcute, „subiect poetic") și o frumusețe extrasă din materiale care, ca materiale, sînt recalcitrante : durerea, urîciunea, elementul didactic, elementul practic. Această distincție fusese conturată de secolul al XVIII-lea care a tras o linie de demarcație între „frumos" și „sublim" („frumusețea dificilă"). „Sublimul" și „caracteristicul" estetizează ceea ce pare „inestetic". Tragedia domină durerea și îi dă formă expresivă ; în același fel comedia domină ceea ce este urît. Frumusețea facilă este nemijlocit plăcută prin „materialul" și prin „forma" ei plastică ; frumusețea dificilă rezidă în frumusețea unei forme expresive.

S-ar părea că între frumusețea „dificilă" și măreția artistică poate fi pus semnul egalității, în vreme ce între arta „perfectă" și arta „mare", nu. Elementul volumului sau întinderii operei este important, dar nu în sine, ci pentru că face posibilă o sporire a complexității, a tensiunii și a amploarei operei. Operă „majoră" sau gen „major" sînt cele care au o întindere mare. Dacă nu putem trata acest factor în stilul categoric al teoreticienilor neoclasici, nu înseamnă însă că am putea să-l ignorăm : astăzi trebuie să cerem ca întinderea operei să nu însemne risipă, ca poemul lung din zilele noastre să ofere, înăuntrul unui spațiu dat, mai mult decît poemele din trecut.

Unii esteticieni consideră că pentru stabilirea „superiorității" unei opere literare este necesar să se recurgă la criterii extraestetice.[15] Astfel, L. A. Reid și-a propus să apere „punctul de vedere potrivit căruia măreția artei decurge din *conținutul* ei și, în general, arta este mare cînd exprimă marile valori ale vieții" ; iar T. M. Greene propune „adevărul și superioritatea" drept criterii extraestetice, dar necesare pentru judecarea artei. În practică însă, Greene și, mai ales, Reid nu depășesc criteriile lui Bosanquet privind frumusețea dificilă. De pildă, „marile opere ale marilor poeți, Sofocle, Dante, Milton, Shakespeare, reprezintă întruchipări organizate ale unei foarte variate experiențe umane". În orice domeniu al teoriei sau practicii, „indiciile" sau criteriile superiorității, par a avea drept numitor comun „sesizarea, cu simțul proporțiilor și al pertinenței, a ceea ce este complex" ; dar într-o operă artistică este necesar ca aceste caracteristici comune ale măreției să apară într-o „situație în care valoarea este materializată",

ca „o valoare materializată ce poate fi savurată și gustată". Reid nu pune întrebarea : este oare poemul mare pentru că autorul lui este un om mare (sau posedă o inteligență sau o personalitate superioară) sau este superior pentru că este mare ca poem ? În schimb, el încearcă să concilieze răspunsurile posibile. Deși consideră că un poem mare este mare prin semnificația și ideile lui, el aplică aceste criterii numai poemului ca creație poetică, nu unui ipotetic *Erlebnis*. [16]

Divina Comedie a lui Dante și *Paradisul pierdut* al lui Milton sînt potrivite a fi supuse, cu titlu experimental, unei analize formaliste. Croce, refuzînd să considere *Divina Comedie* drept un poem o reduce la o serie de pasaje lirice întrerupte de disertații pseudoștiințifice. În ochii lui atît formula „poem lung", cît și formula „poem filozofic" sînt contradictorii. Estetismul generației trecute, așa cum îl găsim exprimat de un scriitor ca Logan Pearsall Smith, consideră *Paradisul pierdut* ca un amestec de teologie demodată și de desfătare auditivă — vestitele „armonii de orgă" care sînt tot ce a mai rămas din Milton. [17] „Conținutul" trebuie neglijat ; forma poate fi desprinsă de conținut.

Credem că asemenea judecăți nu trebuie acceptate ca versiuni satisfăcătoare ale „formalismului". Ele adoptă o concepție atomistă despre opera literară, apreciind caracterul poetic relativ al materialelor ei componente, nu caracterul poetic al operei în ansamblul ei, și aceasta poate subordona scopurilor ei numeroase elemente care, desprinse din context, n-ar fi decît disertații abstracte. Și Dante și Milton au scris atît tratate cît și poeme, fără să le confunde pe unele cu celelalte. Milton, gînditor independent în teologie, a scris disertația *De doctrina christiana* cam în perioada în care a compus *Paradisul pierdut*. Oricum am defini natura acestui poem (epopee, epopee creștină sau poem epic-filozofic) și în ciuda intenției lui declarate de „a arăta înțelepciunea căilor Domnului", el urmărea un scop diferit de cel al tratatului : natura *Paradisului pierdut* este stabilită de tradițiile literare din care se inspiră și de relațiile lui cu poezia anterioară a lui Milton.

Teologia expusă de Milton în *Paradisul pierdut* este ortodox-protestantă sau, cel puțin, susceptibilă de a fi interpretată ca atare. Dar faptul că cititorul nu împărtășește această

teologie nu răpește nimic din frumusețea poemului. Blake a exprimat părerea că, potrivit „intenției" subconștiente a lui Milton, adevăratul erou al poemului este Satana ; iar la Byron și Shelley regăsim *Paradisul pierdut* într-o viziune romantică, în care Satana este asociat cu Prometeu și în care se insistă aprobativ, așa cum insistase, mai devreme, Collins, asupra „primitivismului" edenului lui Milton.[18] Desigur, așa cum a arătat Denis Saurat, există și o interpretare „umanistă" a poemului. Amploarea, perspectivele lucrării, peisajul ei — sumbru sau de o măreție vagă — nu sînt anulate prin neacceptarea concepției teologice sau istorice de care e străbătută.

Că, în ciuda faptului că ideologia lui e depășită, *Paradisul pierdut* rămîne un mare poem, datorită stilului său, este un lucru foarte îndoielnic. Această teorie împinge la absurd ideea separării „formei" de „sensul" unei opere ; aici „forma" devine „stil", iar „sensul" devine „ideologie". De fapt, separarea nu se aplică nici pe departe întregii opere : sînt ignorate toate straturile situate deasupra metricii și construcției frazei ; iar, potrivit acestei teorii, „sensul" nu este altceva decît ceea ce L. A. Reid numește „subiectul secundar" (subiect care se află în afara operei literare). De asemenea, ea ignoră intriga sau povestirea, personajele (sau, mai precis, „caracterizarea" personajelor) și „lumea" poemului, interdependența intrigii, atmosferei și personajelor — „calitatea metafizică" (adică concepția despre lume ce se desprinde din operă, nu concepția expusă didactic de autor în opera respectivă sau în altă parte).

Cît se poate de discutabilă este și părerea că „armoniile de orgă" ar putea fi desprinse de poem. Într-un sens restrîns se poate considera că ele au o „frumusețe formală" — rezonanță fonetică ; dar în literatură, inclusiv în poezie, frumusețea formală se află aproape întotdeauna în slujba expresiei : trebuie să ne întrebăm dacă „armoniile de orgă" se potrivesc cu intriga, cu personajele, cu tema. Folosit de poeți minori în compoziții pe teme banale, stilul lui Milton a devenit fără voie ridicol.

Critica formalistă trebuie să plece de la ideea că nu e nevoie să existe un acord între propriul nostru crez și cel al unui scriitor sau al unui poem, că de fapt nici nu este indicat să existe, deoarece altfel n-am admira decît operele literare

ale căror concepții de viață le împărtășim. Are oare *Weltanschauung*-ul importanță pentru judecata estetică ? Concepția de viață prezentată într-un poem, spune Eliot, trebuie să fie o concepție pe care criticul s-o poată „considera coerentă, matură și bazată pe datele experienței". [19] Această formulă a lui Eliot despre coerență, maturitate și fidelitate față de experiență, depășește orice formalism : coerența, desigur, este un criteriu atît estetic cît și logic ; dar „maturitatea" reprezintă un criteriu psihologic, iar „fidelitatea față de experiență", un apel la lumile dinafara operei literare, o invitație la compararea artei cu realitatea. Să ne fie îngăduit a-i răspunde lui Eliot că maturitatea unei opere literare constă în caracterul ei cuprinzător, în sesizarea complexității lumii, în ironiile și tensiunile ei ; iar corespondența dintre un roman și experiență nu poate fi niciodată măsurată printr-o simplă confruntare, perechi, perechi, a datelor respective : ceea ce putem compara în mod legitim este întreaga lume a unui Dickens, unui Kafka, unui Balzac sau unui Tolstoi cu întreaga noastră experiență, cu alte cuvinte cu propria noastră „lume" de gînduri și de sentimente. Iar concluziile noastre cu privire la această corespondență se vor exprima în aprecieri estetice privind vitalitatea, intensitatea, contrastul, amploarea sau profunzimea ei, caracterul ei, static sau cinetic. Atributul de „veridic" aproape că ar putea fi înlocuit cu acela de „artistic" deoarece, cînd arta este foarte stilizată, asemănările dintre realitate și literatură devin foarte pregnante : scriitori ca Dickens, Kafka și Proust suprapun lumea operelor lor peste domenii întregi ale propriei noastre experiențe. [20]

Pînă în secolul al XIX-lea, discuțiile privind evaluarea se concentrau asupra rangului și ierarhiei scriitorilor — a clasicilor care „întotdeauna au fost și vor fi admirați". Principalele exemple care se dădeau erau, desigur, scriitorii antichității eline și romane, a căror apoteoză a venit o dată cu Renașterea. Pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cunoașterea mai aprofundată a unor cicluri de producție literare, cum ar fi cele medievale, celtice, scandinave, hinduse și chineze, a dus la demodarea acestei vechi concepții despre „clasicism". Observăm că unele opere sînt date uitării și apoi reapar, că unele lucrări își pierd un timp eficacitatea estetică pentru ca apoi

să şi-o recîştige ; de pildă, operele lui Donne, Langland şi Pope, a lui Maurice Scève şi Gryphius. Ca reacţiune împotriva autoritarismului şi a listei sale de canoane, concepţiile moderne sînt înclinate spre un relativism excesiv, inutil, invocînd „morişca gustului", tot aşa cum scepticii de altădată aminteau dictonul *De gustibus non est disputandum.*

Problema este însă mai complicată decît o prezintă umaniştii absolutişti sau scepticii relativişti.

Dorinţa de a afirma, într-o formă oarecare, obiectivitatea valorilor literare nu implică adoptarea unui canon static, căruia să nu i se poată adăuga nici un nume nou şi în cadrul căruia să nu se poată opera schimbări ierarhice. Cu drept cuvînt, Allen Tate numeşte „iluzie" ideea că „reputaţia vreunui scriitor ar putea fi stabilită o dată pentru totdeauna", respingînd-o împreună cu „convingerea ciudată", corelativă, că „principala funcţie a criticii ar consta în *ierarhizarea* autorilor, nu în *valorificarea* lor". [21] Ca şi Eliot, a cărui teză despre modificarea trecutului de către prezent o aminteşte, Tate e un scriitor creator care nu poate să nu creadă în prezentul şi viitorul, precum şi în trecutul poeziei engleze. Întotdeauna în cadrul unei anumite clase, ierarhia este, ca să spunem aşa, competitivă şi relativă. Atîta timp cît se pot adăuga opere noi, există întotdeauna posibilitatea ca un op nou venit să devină cel mai bun ; orice nouă operă va modifica, chiar dacă numai foarte puţin, ierarhia celorlalte opere. Cînd Pope şi-a ocupat poziţia în rîndul poeţilor englezi, Waller şi Denham au cîştigat şi, în acelaşi timp, au pierdut prestigiu — ei reprezentau acea categorie ambivalentă pe care o constituie precursorii ; ei au făcut posibilă ascensiunea lui Pope, dar prin aceasta au coborît pe treptele ierarhiei.

Există şi o tendinţă contrară, manifestată de spiritele antiacademice dinăuntrul şi dinafara universităţilor, tendinţa de a afirma tirania inconstanţei gustului literar. [22] Există cazuri — ca acela al lui Cowley — în care gusturile unei generaţii nu sînt ratificate de nici o generaţie ulterioară. Totuşi, aceste cazuri nu sînt numeroase. Acum treizeci de ani Skelton ar fi putut părea un caz similar, dar în prezent nu : noi îl găsim scînteietor, „sincer", modern. În schimb, reputaţia scriitorilor celor mai mari supravieţuieşte generaţiilor : Chaucer, Spenser,

Shakespeare, Milton — chiar și Dryden și Pope, Wordsworth și Tennyson — au o poziție permanentă, deși nu „fixă".

Structurile estetice ale operelor acestor poeți sînt atît de complexe și atît de bogate, încît pot satisface sensibilitatea unor perioade succesive : există un Milton neoclasic admirat de Addison, în eseurile lui din *Spectator*, precum și de Pope, și există un Milton-romantic sau Milton-ii romantici ai lui Byron, Wordsworth, Keats, Shelley. A existat un Shakespeare al lui Coleridge și acum îl avem pe Shakespeare al lui Wilson Knight. Fiecare generație lasă neasimilate unele elemente dintr-o capodoperă literară, fiecare generație găsește în ea anumite nivele sau straturi lipsite de „frumusețe" sau chiar de-a dreptul urîte (așa cum considerau neoclasicii jocurile de cuvinte ale lui Shakespeare), și totuși găsește că din punct de vedere estetic întregul este satisfăcător.

Se pare că am ajuns acum la un fel de „generaționism" care neagă relativitatea gustului individual, dar afirmă că în istoria literară se produce o alternare între anumite grupuri de criterii estetice mai mult sau mai puțin opuse (ca în opoziția stabilită de Wölfflin între Renaștere și baroc) și susține că această alternare nu poate fi nici ocolită, nici depășită pentru a se ajunge la principii comune. De asemenea, am ajuns, pare-se, la „polivalență" [23], adică la ideea că operele literare durabile plac din motive diferite unor generații diferite sau, îmbinînd cele două concluzii, am ajuns la ideea că operele majore, operele „clasice", își păstrează locul, dar și-l păstrează datorită unei serii de trăsături sau cauze care devin alternativ „atractive". Operele foarte originale, foarte aparte (de pildă, creația lui Donne), și operele minore (bune în cadrul stilului perioadei respective, de pildă, scrierile lui Prior sau Churchill) își sporesc prestigiul cînd literatura momentului prezintă o oarecare afinitate cu cea a epocii lor, și pălesc atunci cînd această afinitate lipsește. [24]

Se prea poate că nu e lesne să depășim această poziție ; dar de depășit, putem s-o depășim. În primul rînd, nu se cuvine să deducem modul în care secolele trecute își apreciau clasicii (Homer, Virgiliu, Milton ș.a.m.d.) numai din argumentele invocate de criticii timpului. Putem afirma că criticii mai vechi n-au fost în stare să aprecieze just creația literară

din propria lor epocă și nici chiar propria lor experiență estetică.[25] De asemenea, putem afirma că o teorie literară într-adevăr corespunzătoare poate evita atitudinea categorică pe care o prezintă „generaționismul" : astfel, George Williamson[26] consideră că cele mai bune dintre poeziile „poeților metafizici" englezi sînt pur și simplu poezii de calitate ; nu este nevoie să admirăm sau să condamnăm în bloc toate creațiile „poeților metafizici" ; și nici nu trebuie să credem că poeziile cele mai bune ale acestei școli sînt „cele mai metafizice". Astfel, în zilele noastre, Pope a fost apreciat — în parte cel puțin — ca poet „metafizic", adică drept un poet bun și adevărat, nu doar drept „poetul unui secol al prozei"[27]. Și teoreticieni cu vederi atît de diferite ca I. A. Richards în *Practical Criticism* și Cleanth Brooks și Robert Penn Warren (în *Understanding Poetry)* recomandă fără nici un echivoc un singur etalon pentru aprecierea poeziei și subliniază în mod categoric că nu se cade să încercăm să „situăm" poemul după autor, după perioadă sau după școală înainte de a-l judeca. Se poate, desigur, afirma că acești critici, care în același timp sînt și antologatori, se referă la un etalon (în linii mari, la etalonul lui Eliot) cu care mulți cititori nu vor fi de acord. Dar etalonul lor le permite să confirme valoarea unei game largi de poezie : mai nedrepți cu romanticii, ei îi salvează cel puțin pe Blake și Keats.

Sîntem de părere că nici un critic literar nu poate să se limiteze la „generaționism" (care neagă existența unei norme estetice) sau dimpotrivă, să adopte exclusiv un absolutism atît de steril și atît de didactic ca acela al „rangului fix". El se poate exprima uneori ca un „generaționist" doar din spirit de contradicție sau din dorința de a aborda și a înțelege un scriitor din trecut prin prisma pe de-a-ntregul adecvată a analogiei acestuia cu un scriitor din prezent. El va afirma însă că valoarea astfel descoperită este efectiv sau virtual prezentă în opera literară — că ea nu este inventată sau „atribuită" acesteia prin asociație, ci este într-adevăr constatată grație unui stimulent special al percepției.

Unde se află, trebuie să se întrebe criticul, valorile estetice ? În poem, în cititorul poemului sau în relația dintre aceștia ? Cel de al doilea răspuns este subiectivist : el susține, cu

drept cuvînt, că cineva trebuie să evalueze lucrul evaluat, dar nu corelează natura reacției cu natura obiectului care o pricinuiește. El este un răspuns psihologist, în sensul că abate atenția de la obiectul contemplat sau gustat, pentru a o îndrepta asupra reacțiilor și vibrațiilor emoționale ale individului, sau ale unui individ generalizat. Adoptarea primului sau a celui de al treilea răspuns pare a fi o chestiune de interpretare. Filozofilor de profesie, primul răspuns le sugerează inevitabil platonismul sau un alt sistem de norme absolute care există independent de necesitatea sau de cunoașterea umană. Chiar dacă am dori să susținem, așa cum pot dori s-o facă teoreticienii literaturii, caracterul obiectiv al structurilor literare, de la procedee pînă la „semnificație", primul răspuns mai prezintă neajunsul de a sugera că valorile literare *există* și pot fi percepute de *oricine,* fiind tot atît de evidente cum este însușirea unui lucru de a fi roșu sau rece. Totuși, nici un critic n-a pretins cu adevărat că un poem ar avea această obiectivitate absolută : Longin și alți „clasiciști", care invocă părerea tuturor oamenilor din toate timpurile și din toate țările, limitează în mod tacit cuprinsul noțiunii la „toți cititorii competenți".

Formaliștii susțin că poezia nu este numai o cauză, sau o cauză potențială, a „trăirii poetice" a cititorului, ci un mijloc special, superior organizat, de a controla trăirea cititorului, așa încît aceasta poate fi numită, în modul cel mai exact, trăire a poemului. Evaluarea poemului este perceperea, descoperirea unor calități și relații, valoroase din punct de vedere estetic, structural prezente în poem pentru orice cititor competent. Frumusețea, spune Eliseo Vivas, explicînd ceea ce el numește „relativismul obiectiv" sau „realismul de perspectivă", este

> *o trăsătură a anumitor lucruri,* prezentă *în ele ; dar prezentă numai pentru cei înzestrați cu acea capacitate și acea cultură care fac posibilă descoperirea ei.* [28]

Valorile există potențial în structurile literare : ele sînt remarcate și într-adevăr evaluate numai cînd sînt contemplate de cititori care îndeplinesc condițiile cerute. Există fără îndo-

ială o tendință de a tăgădui (în numele democrației sau al științei) orice pretenție la obiectivitate sau la „valoare" a cărei justețe nu poate fi verificată public în sensul cel mai deplin al cuvîntului. Dar anevoie se vor afla „valori" care să se ofere unei astfel de verificări în mod necondiționat.

Tratatele mai vechi fac adesea o deosebire între critica „evaluativă" și critica „impresionistă". De fapt, deosebirea a fost formulată în termeni care ne pot induce în eroare. Primul tip de critică apela la reguli și principii considerate obiective ; cel de al doilea tip făcea adesea paradă de faptul că nu apelează la nici un sistem de referință extern. Dar, în practică, al doilea tip era o formă nemărturisită de judecare a operei de către un expert al cărui gust urma să ofere o normă pentru sensibilități mai puțin subtile. Și nu credem că au existat mulți critici din ultima categorie care să nu fi încercat să facă ceea ce Remy de Gourmont numește marele efort al oricărui om sincer — „să înalțe la rang de lege impresiile lui personale". [29] Astăzi multe eseuri numite „critică" reprezintă, de fapt, exegeze ale unor poeme sau ale unor autori și nu ne oferă nici o judecată de valoare concludentă. Cîteodată se fac auzite proteste împotriva folosirii titlului de „critică" (cuvînt al cărui strămoș grec însemna „judecată") pentru aceste exegeze. Și uneori se face o distincție între critica „elucidatoare" și critica „judiciară", considerate tipuri opuse de critică. [30] Dar deși exegeza sensului *(Deutung)* poate fi fără îndoială delimitată de judecata de valoare *(Wertung)*, acest lucru este rareori practicat sau practicabil în „critica literară". Ceea ce se cere sau se oferă sub numele de „critică evaluativă" este de fapt o clasificare lipsită de subtilitate a unor autori și a unor opere, însoțită de citarea unor autorități sau de invocarea cîtorva dogme de teorie literară. Pentru a depăși acest nivel, sînt neapărat necesare analize și comparații analitice. Pe de altă parte, un eseu care este pur exegetic trebuie, prin însăși existența lui, să ne ofere o cît de mică judecată de valoare ; iar dacă face exegeza unui poem, să conțină o apreciere a valorii estetice, nu a celei istorice, biografice sau filozofice. Faptul însuși de a dedica timp și de a acorda atenție unui poet sau unei opere constituie în sine o judecată de valoare. Dar puține eseuri exegetice exprimă judecăți doar prin

actul alegerii unui subiect. De la „înțelegerea poeziei" se trece pe nesimțite la „judecarea poeziei" ; este vorba însă anume de judecarea ei în detaliu și în cursul analizei, nu de judecata redusă la o sentință rostită în ultimul paragraf. La timpul său, noutatea eseurilor lui Eliot a constat tocmai în faptul că ele nu făceau un rezumat final, nu pronunțau un singur verdict, ci judecau de-a lungul întregului eseu : prin comparații specifice, prin juxtapunerea a doi poeți în privința unei anumite însușiri, precum și prin încercări de generalizare.

Distincția pe care trebuie s-o facem este, credem noi, o distincție între judecata expresă și judecata implicită — o distincție care nu trebuie confundată cu cea dintre judecățile conștiente și cele inconștiente. Există o judecată a sensibilității, și există o judecată a rațiunii, o judecată rațională. Ele nu se află neapărat în contradicție una cu alta : sensibilitatea nu poate avea mare forță critică dacă nu este capabilă de formulări teoretice, considerabil generalizate ; iar o judecată rațională, în probleme de literatură, nu poate fi formulată decît pe baza unei sensibilități directe sau derivate.

19

Istoria literară

Se poate oare scrie istorie literară, adică un tip de studiu care să fie literar și, în același timp, să fie și istorie ? Trebuie să recunoaștem că majoritatea istoriilor literare sînt fie istorii sociale, fie istorii ale gîndirii filozofice reflectate în literatură, fie impresii și judecăți asupra anumitor opere, aranjate într-o ordine mai mult sau mai puțin cronologică. O scurtă trecere în revistă a evoluției istoriografiei literare engleze va confirma acest lucru. Thomas Warton, primul istoric propriu-zis al poeziei engleze, a declarat că studiază literatura veche, deoarece ea „a înregistrat fidel trăsăturile epocilor și păstrează cele mai pitorești și mai expresive prezentări ale obiceiurilor" și „transmite posterității tablouri de viață autentice". [1] Henry Morley vedea literatura ca o „biografie națională" sau ca o „istorie a spiritului englez". [2] Pentru Leslie Stephen, literatura era „o funcție specială a întregului organism social", „un fel de produs secundar" al evoluției sociale. [3] W. J. Courthope, autorul singurei istorii a poeziei engleze bazate pe o concepție unitară cu privire la dezvoltarea acesteia, a definit „studiul poeziei engleze ca fiind de fapt un studiu al dezvoltării continue a instituțiilor noastre naționale, așa cum este reflectată în literatura noastră" și a căutat unitatea subiectului „exact acolo unde o caută istoricul politic, și anume în viața națiunii luate în ansamblu". [4]

În timp ce acești istorici și mulți alții tratează literatura ca pe un simplu document menit să ilustreze istoria națională sau socială, alții, care constituie un al doilea grup, recunosc că literatura este în primul rînd o artă, dar se dovedesc incapabili de a-i scrie istoria. Ei ne oferă o serie de eseuri disparate despre anumiți autori, pe care încearcă să-i lege între ei prin „influențe", fără să aibă însă o idee cît de

cît clară despre adevărata evoluție istorică. În introducerea lui la *A Short History of Modern English Literature (Scurtă istorie a literaturii engleze moderne* — 1897), Edmund Gosse declara că a încercat să prezinte „mișcarea literaturii engleze", să dea „o idee despre evoluția literaturii engleze" [5], dar în fond nu făcea altceva decît să exprime un atașament formal față de o concepție formulată în Franța care se răspîndea pe vremea aceea. În realitate, cărțile lui nu reprezintă decît o serie de observații critice despre unii autori și despre unele dintre operele lor, aranjate cronologic. Mai tîrziu, Gosse a mărturisit, pe drept cuvînt, că nu-l interesează de fel teoriile lui Taine și a subliniat că a învățat multe de la Sainte-Beuve, maestrul prezentării biografice. [6] *Mutatis mutandis*, același lucru e valabil și pentru George Saintsbury a cărui concepție critică era mai aproape de teoria și practica „aprecierii" a lui Pater, [7] și pentru Oliver Elton, a cărui lucrare în șase volume, *Survey of English Literature (Privire asupra literaturii engleze)*, cea mai remarcabilă realizare recentă a istoriei literare engleze, recunoaște deschis că este „de fapt o trecere în revistă, o critică directă", nu o istorie. [8] Această listă ar putea fi lungită aproape la infinit ; iar un examen al istoriilor literare franceze și germane ar duce, cu unele excepții, la concluzii aproape identice. Astfel, este evident că pe Taine îl interesau mai mult teoriile lui despre caracterul național și filozofia sa despre *milieu* (mediu) și rasă ; Jusserand n-a studiat decît istoria moravurilor așa cum este reflectată în literatura engleză, iar Cazamian a născocit o întreagă teorie despre „oscilațiile ritmului moral al sufletului național englez". [9] Cele mai multe dintre marile istorii ale literaturii sînt fie istorii ale civilizației, fie colecții de eseuri critice. Primele nu sînt istorii *ale artei ;* celelalte nu sînt *istorii* ale artei.

De ce nu s-a încercat de loc, pe scară mare, să se urmărească evoluția literaturii ca artă ? Unul dintre obstacole îl constituie faptul că nu s-a făcut în mod consecvent și sistematic analiza pregătitoare a operelor literare. Sau ne mulțumim cu vechile criterii retorice, nesatisfăcătoare prin aceea că se ocupă de procedee evident superficiale, sau recurgem la un limbaj emoțional, descriind efectele operei literare asupra

cititorului în termeni care nu permit o adevărată corelație cu opera însăși.

O altă dificultate este prejudecata că istoria literaturii nu poate fi scrisă decît explicînd-o cauzal printr-o altă activitate umană. Un al treilea impediment îl constituie chiar concepția despre dezvoltarea artei literare. Puțini ar avea îndoieli în ce privește posibilitatea de a scrie o istorie a picturii sau muzicii. Este suficient să te plimbi prin cîteva galerii de artă în care lucrările sînt aranjate cronologic sau pe „școli", pentru a-ți da seama că există o istorie a picturii absolut distinctă atît de istoria pictorilor, cît și de istoria aprecierilor sau judecăților rostite asupra unor tablouri anume. Este suficient să asculți un concert în care compozițiile sînt rînduite în ordine cronologică, pentru a-ți da seama că există o istorie a muzicii care n-are nimic de-a face cu biografiile compozitorilor, cu condițiile sociale în care au fost scrise operele sau cu aprecierea unor compoziții separate. De la apariția cărții lui Winckelmann, *Geschichte der Kunst im Altertum (Istoria artei în antichitate* — 1764), s-a încercat mereu să se scrie asemenea istorii ale picturii și sculpturii și, de la Charles Burney (1726—1814) încoace, majoritatea lucrărilor consacrate istoriei muzicii au acordat atenție istoriei formelor muzicale.

Istoria literară are în fața ei o problemă similară, aceea de a urmări istoria literaturii ca artă, relativ desprinsă de istoria socială, de biografiile autorilor și de aprecierea unor opere concrete. Sarcina istoriei literare (în acest sens limitat) are, desigur, dificultățile ei speciale. Spre deosebire de un tablou, care poate fi văzut dintr-o singură privire, opera literară nu este accesibilă decît înăuntrul unui anumit răstimp și de aceea este mai greu de sesizat ca un întreg coerent. Dar analogia cu forma muzicală dovedește că ne putem crea o imagine, chiar dacă aceasta nu se formează decît în timp. Mai există, afară de aceasta, unele dificultăți speciale. În literatură există o trecere treptată de la simpla relatare la opera literară cu organizare complexă, mijlocul de exprimare al literaturii, limba, fiind în același timp și mijlocul de realizare a comunicării zilnice și mai ales mijlocul de exprimare al științei. De aceea este mai greu să se izoleze structura estetică a unei opere literare. Totuși, o planșă dintr-un manual de medicină

și un marș sînt două exemple care învederează că și celelalte arte au cazuri de tranziție și că, în domeniul exprimării lingvistice, dificultățile stabilirii liniei de demarcație între artă și nonartă sînt doar cantitativ mai mari.

Există însă teoreticieni care neagă pur și simplu că literatura ar avea o istorie. W. P. Ker, de pildă, a susținut că nu avem nevoie de o istorie a literaturii, întrucît obiectele ei sînt mereu prezente, sînt „eterne" și, prin urmare, nu au istorie propriu-zisă. [10] T. S. Eliot tăgăduiește și el că opera literară ar aparține trecutului. „Întreaga literatură a Europei, de la Homer încoace, spune el, are o existență simultană și constituie o ordine simultană". [11] S-ar putea susține, așa cum susține Schopenhauer, că arta și-a atins întotdeauna scopul. Ea nu se perfecționează niciodată și nu poate fi înlocuită sau repetată. În artă nu avem nevoie să aflăm *wie es eigentlich gewesen* (cum s-au petrecut de fapt lucrurile) — cum a definit Ranke scopul istoriografiei — deoarece putem afla direct cum sînt lucrurile. Astfel istoria literară nu este o istorie propriu-zisă, deoarece ea este cunoașterea prezentului, a omniprezentului, a prezentului etern. Desigur, nu se poate tăgădui că există o deosebire reală între istoria politică și istoria artei. Există o deosebire între ceea ce reprezintă istorie și trecut și ceea ce este istorie și totuși oarecum prezent.

După cum am arătat mai înainte, o operă literară nu rămîne neschimbată în decursul istoriei. Există, desigur, o substanțială identitate de structură care a rămas aceeași de-a lungul veacurilor. Dar această structură este dinamică ; în decursul istoriei, ea se schimbă trecînd prin mințile cititorilor, ale criticilor și ale altor scriitori. Procesul de interpretare, de critică și de apreciere n-a fost niciodată complet întrerupt și va continua, probabil, la nesfîrșit sau, cel puțin, atîta timp cît nu se va produce o întrerupere completă a tradiției culturale. Una dintre sarcinile istoricului literar constă în descrierea acestui proces. O altă sarcină este urmărirea evoluției operelor literare rînduite în cadrul unor grupuri mai mici și mai mari, stabilite în funcție de paternitate, de gen, de tip stilistic sau de tradiție lingvistică și, în cele din urmă, în cadrul unui sistem al literaturii universale.

Dar problema evoluției unei serii de opere literare e extraordinar de greu de tratat. Într-un anumit sens, fiecare operă literară reprezintă, la prima vedere, o structură care nu are nici o legătură cu operele literare înconjurătoare. Se poate susține că nu există nici o evoluție de la o individualitate la alta. S-a formulat chiar obiecția că de fapt nu există o istorie a literaturii, ci doar o istorie a oamenilor care scriu.[12] Pe baza aceluiași argument ar trebui să renunțăm însă și la scrierea unei istorii a limbii, deoarece nu există decît oameni care pronunță cuvinte, sau la scrierea unei istorii a filozofiei, deoarece nu există decît oameni care gîndesc. Acest tip de „personalism" extrem duce, în mod inevitabil, la părerea că fiecare operă literară în parte este complet izolată, ceea ce, practic, ar însemna că ea nu poate fi nici comunicată altora, nici înțeleasă. Se impune totuși să concepem literatura ca pe un întreg sistem de opere care, prin adăugarea unor opere noi, își modifică necontenit relațiile interne, crescînd ca o entitate în prefacere continuă.

Dar simplul fapt că situația literară de la un moment dat este diferită de situația ce se constată cu un deceniu sau cu un secol în urmă, nu este suficient pentru a stabili existența unui proces de reală evoluție istorică, deoarece noțiunea de schimbare se aplică oricărei serii de fenomene naturale. El ar putea să nu indice decît regrupări mereu noi, dar lipsite de orice sens și de orice semnificație. Astfel, de pildă, studiul schimbărilor recomandat de F. J. Teggart în *Theory of History*,[13] ar duce doar la abolirea tuturor deosebirilor dintre procesele istorice și procesele naturale, lăsîndu-l pe istoric să trăiască din împrumuturi de la științele naturii. Dacă aceste schimbări s-ar produce cu regularitate absolută, am ajunge la noțiunea de lege așa cum este concepută de fizician. Totuși, în ciuda strălucitelor speculații ale lui Oswald Spengler și Arnold Toynbee, asemenea schimbări previzibile nu s-au descoperit niciodată în nici un proces istoric.

Evoluție înseamnă altceva, și ceva mai mult, decît schimbare sau chiar decît o schimbare regulată și previzibilă. Este evident că termenul se cuvine folosit în sensul elaborat de biologie. În biologie, dacă cercetăm mai de aproape lucrurile, vom găsi două accepțiuni ale noțiunii de evoluție care se deo-

sebesc considerabil : prima accepțiune este aceea a evoluției ilustrate de procesul de dezvoltare de la ou pînă la pasărea adultă ; a doua, este aceea a evoluției ilustrate de modificările succesive ce intervin de la creierul de pește la creierul omului. Aici nu avem a face, de fapt, cu nici o evoluție reală a unei serii de creiere, ci doar cu evoluția unui concept abstract : a conceptului de „creier" definit în raport cu funcțiile lui. Stadiile individuale de dezvoltare sînt văzute ca tot atîtea etape de apropiere de idealul reprezentat de „creierul uman".

Oare putem vorbi de evoluție literară în unul din aceste două sensuri ? Ferdinand Brunetière și John Addington Symonds au susținut că ambele accepțiuni biologice ale noțiunii de evoluție pot fi aplicate și în literatură. După părerea lor, genurile literare pot fi tratate prin analogie cu speciile din natură. [14] Brunetière considera că genurile literare, după ce ating un anumit grad de perfecțiune, trebuie să se veștejească, să lîncezească și, în cele din urmă, să dispară. Mai mult chiar, după părerea sa, genurile literare se transformă în genuri superioare mai diferențiate, întocmai ca speciile în concepția darwinistă a evoluției. Folosirea termenului de „evoluție" în accepțiunea lui primă nu este, evident, altceva decît o metaforă fantezistă. După părerea lui Brunetière, tragedia franceză, de pildă, s-a născut, a crescut, a decăzut și a murit. Dar *tertium comparationis* pentru nașterea tragediei îl constituie doar faptul că înainte de Jodelle nu s-au scris tragedii în limba franceză. Tragedia a murit numai în sensul că după Voltaire nu s-a mai scris nici o tragedie de seamă conformă cu idealul lui Brunetière. Dar există în permanență posibilitatea ca în viitor să se scrie din nou mari tragedii în limba franceză. După părerea lui Brunetière, *Fedra* lui Racine se află la începutul declinului tragediei, undeva în pragul bătrîneții ei ; nouă ne pare însă tînără și proaspătă în comparație cu savantele tragedii ale Renașterii care, potrivit acestei teorii, ar reprezenta „tinerețea" tragediei franceze. Încă și mai greu de susținut este ideea că genurile se transformă în alte genuri, că, de exemplu, după cum crede Brunetière, oratoria franceză de amvon din secolele clasicismului s-a transformat în lirica romantică. De fapt însă aici nu s-a produs nici o „transmutație". S-ar putea spune, cel mult, că aceleași emoții sau emoții

similare ar fi fost exprimate mai întîi în predici, și mai tîrziu în poezia lirică, sau că poate ambele genuri s-ar fi pus în slujba unor idealuri sociale identice sau similare.

Dacă analogia dintre dezvoltarea literaturii și procesul biologic evolutiv de la naștere la moarte — o idee care nu a fost nicidecum înlăturată și care, recent, a fost reînviată de Spengler și de Toynbee — trebuie respinsă, cea de-a doua accepțiune a noțiunii de „evoluție" biologică pare mult mai apropiată de adevăratul concept al evoluției *istorice*. Ea ține seama de faptul că nu trebuie să se postuleze doar o serie de schimbări, ci scopul acestei serii de schimbări. Diferitele schimbări trebuie să constituie condiția necesară pentru atingerea scopului. Noțiunea de evoluție spre un țel anumit (cum ar fi, de pildă, creierul uman) transformă seria de schimbări într-un adevărat lanț care are un început și un sfîrșit. Totuși, există o importantă deosebire între evoluția biologică în acest al doilea sens și „evoluția istorică" în sens propriu. Pentru a înțelege esența evoluției istorice, ceea ce o deosebește de evoluția biologică, trebuie să reușim într-un fel sau altul să păstrăm individualitatea evenimentului istoric fără a reduce procesul istoric la un șir de evenimente succesive, dar nelegate între ele.

Soluția constă în a raporta procesul istoric la o valoare sau la o normă. Numai atunci vom izbuti ca din seria de evenimente aparent fără sens să desprindem elementele esențiale, separîndu-le de cele neesențiale. Numai atunci vom putea vorbi de o evoluție istorică în care individualitatea fiecărui eveniment în parte rămîne nealterată. Corelînd o realitate individuală cu o valoare generală, noi nu degradăm individualul, reducîndu-l la un simplu specimen al unui concept general, ci, dimpotrivă, dăm semnificație individualului. Istoria nu individualizează pur și simplu valorile generale (și nici nu este, desigur, un șuvoi, un flux discontinuu lipsit de orice sens), ci creează mereu, în desfășurarea ei, noi forme de valoare, necunoscute înainte și imprevizibile. Raportarea operei literare concrete la o scară de valori nu este astfel nimic altceva decît corelativul necesar al individualității ei. Seria evoluțiilor se stabilește prin raportare la un sistem de valori sau norme, dar aceste valori însele se desprind numai

din contemplarea procesului evolutiv. Există aici, trebuie să recunoaștem, un cerc vicios : procesul istoric trebuie să fie judecat după anumite valori, dar scara valorilor ea însăși este luată din istorie.[15] Acest lucru pare însă inevitabil, pentru că altfel trebuie sau să ne împăcăm cu ideea unui șuvoi de schimbări fără sens sau să aplicăm norme extraliterare — un Absolut oarecare, străin de procesul literaturii.

Această expunere a problemei evoluției literare a fost în mod necesar abstractă. Prin ea am încercat să arătăm că evoluția literaturii se deosebește de cea biologică și că nu are nimic de-a face cu ideea unui progres uniform spre un *unic* model etern. Istoria poate fi scrisă numai prin raportare la sisteme de valori variabile, iar aceste sisteme se impune să fie luate chiar din istorie. Această idee o putem ilustra referindu-ne la unele dintre problemele care stau în fața istoriei literare.

Legăturile cele mai evidente dintre operele literare — izvoarele și influențele — au fost tratate foarte frecvent și constituie un element de bază al cercetării tradiționale. Fără să fie istorie literară în sens strict, stabilirea anumitor legături literare între autori este, evident, o operație preliminară foarte importantă pentru istoria literară. Dacă, de exemplu, am dori să scriem istoria poeziei engleze din secolul al XVIII-lea, ar fi necesar să cunoaștem legăturile exacte ale poeților din secolul al XVIII-lea cu Spenser, Milton și Dryden. O carte ca *Milton's Influence on English Poetry (Influența lui Milton asupra poeziei engleze)*, scrisă de Raymond Havens,[16] un studiu esențialmente literar, cuprinde o cantitate impresionantă de date despre influența exercitată de Milton, stabilită nu numai pe baza părerilor exprimate de poeții secolului al XVIII-lea despre Milton, ci și prin studiul textelor și analiza asemănărilor și paralelismelor. În ultima vreme, căutarea cu orice preț a paralelismelor s-a discreditat considerabil ; asemenea studii, mai ales cînd sînt făcute de cercetători fără experiență, riscă să conțină mari erori. Paralelele stabilite trebuie să fie, în primul rînd, paralele reale, nu asemănări vagi despre care se crede că, prin simplă multiplicare, vor ajunge să constituie un argument. Patruzeci de zerouri fac tot zero. În al doilea rînd, ele trebuie să fie exclusive ; adică să existe certi-

tudinea că ele nu pot fi explicate printr-o sursă comună, certitudine la care se poate ajunge numai dacă cercetătorul cunoaşte bine literatura sau dacă elementul comun este un element foarte complicat, nu un „motiv" sau un cuvînt izolat. Studiile care nu îndeplinesc aceste cerinţe elementare sînt surprinzător de numeroase, uneori fiind făcute de distinşi eruditi care ar trebui să poată recunoaşte locurile comune specifice unei perioade — elementele şablon, metaforele stereotipe, asemănările generate de o temă comună. [17]

Oricare ar fi scăderile acestei metode, ea este totuşi o metodă legitimă şi nu poate fi respinsă *in toto*. Printr-un studiu judicios al izvoarelor, se pot stabili anumite legături literare. Dintre acestea, citatele, plagiatele, simplele ecouri sînt cele mai puţin interesante : ele stabilesc cel mult simplul fapt al existenţei unui anumit raport, deşi există autori, ca Sterne şi Burton, care se pricep cum să pună citatele în slujba propriilor lor scopuri artistice. Dar, desigur, majoritatea problemelor ridicate de legăturile literare sînt mult mai complexe, soluţionarea lor necesitînd o analiză critică pentru care stabilirea unor liste de asemănări este doar un instrument minor. Lacunele multor studii de acest fel constau tocmai în ignorarea acestui adevăr : în încercarea lor de a izola o singură trăsătură, ele sfarmă opera literară în bucăţi mici de mozaic. Relaţiile dintre două sau mai multe opere literare pot fi discutate cu folos numai cînd situăm aceste opere la locul potrivit pe care trebuie să-l ocupe în schema dezvoltării literare. Stabilirea legăturilor dintre operele literare ridică spinoasa problemă a comparaţiei între două entităţi, între două configuraţii care nu se cuvin desfăcute în elemente componente izolate decît pentru studiul preliminar.

Cînd comparaţia se concentrează realmente asupra a două entităţi, vom putea trage concluzii în legătură cu o problemă fundamentală a istoriei literare, cea a originalităţii. În epoca noastră originalitatea este de obicei greşit concepută, atribuindu-i-se sensul de simplă violare a tradiţiei, sau este căutată acolo unde nu trebuie, adică în materialul operei literare sau în schelăria ei — intriga tradiţională, cadrul convenţional. În perioadele anterioare, natura creaţiei literare era mai bine înţeleasă, recunoscîndu-se faptul că valoarea artistică doar a

unei intrigi originale sau a unui subiect original este mică. Renașterea și neoclasicismul au acordat, pe bună dreptate, mare importanță traducerilor, în special traducerilor de poezii, și „imitației", în sensul în care Pope a imitat satirele lui Horațiu, iar Johnson, pe cele ale lui Juvenal.[18] Ernst Robert Curtius, în *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), a demonstrat în mod convingător rolul extrem de important pe care l-au avut, în istoria literaturii, așa-numitele locuri comune *(topoi)*, temele și imaginile care s-au transmis din antichitate prin evul mediu latin și care populează toate literaturile moderne. Nici un autor nu s-a simțit inferior sau lipsit de originalitate pentru că a folosit, adaptat și modificat teme și imagini moștenite prin tradiție și consacrate de antichitate. Concepții greșite despre procesul artistic stau la baza multor studii de acest fel, de pildă, la baza numeroaselor studii ale lui Sidney Lee despre sonetele elizabetane, care demonstrează convenționalismul absolut al formei, dar nu dovedesc, prin aceasta, cum credea Sidney Lee, nesinceritatea și calitatea slabă a sonetelor.[19] A lucra în limitele unei tradiții date și a-i adopta procedeele este perfect compatibil cu forța emoțională și cu valoarea artistică. Adevăratele probleme spinoase din acest gen de studii apar abia cînd ajungem la stadiul cîntăririi și comparării, cînd trebuie să arătăm cum folosește un artist realizările altui artist, cînd urmărim puterea lui de transformare. Stabilirea poziției exacte a fiecărei opere în cadrul unei tradiții este prima sarcină a istoriei literare.

Studiul legăturilor dintre două sau mai multe opere literare duce apoi la alte probleme ale evoluției istoriei literare. Prima și cea mai simplă serie de opere literare este cea a operelor scrise de unul și același autor. Aici e mai puțin anevoios să se stabilească o scară a valorilor, un scop : putem considera că o operă sau un grup de opere reprezintă partea cea mai matură a creației scriitorului, apreciind toate celelalte opere din punctul de vedere al apropierii lor de acest tip superior. Numeroase monografii au încercat să adopte această metodă, deși rareori au făcut-o cu o viziune clară a problemelor pe care le implică și adesea au amestecat în chip inextricabil analiza operelor cu unele probleme legate de viața particulară a autorului.

O altă serie de opere poate fi stabilită izolînd o anumită trăsătură a operelor literare și urmărind evoluția acesteia în direcția unei forme ideale (chiar dacă numai temporar ideală). Acest lucru se poate face în cadrul scrierilor unuia și aceluiași autor dacă studiem așa cum a studiat Clemen, [20] de pildă, evoluția imagisticii la Shakespeare, sau se poate face pentru o perioadă sau pentru o întreagă literatură națională. Cărți ca acelea ale lui George Saintsbury despre istoria prozodiei și ritmului prozei engleze, [21] izolează un asemenea element și-i urmăresc evoluția ; dar ambițioasele studii ale lui Saintsbury suferă din cauza concepțiilor neclare și învechite despre metru și ritm pe care se bazează, demonstrînd prin aceasta că fără un sistem de referință adecvat nu se poate scrie o istorie corespunzătoare. Același tip de probleme se pun și în cazul unei istorii a elocuțiunii poetice engleze, în privința căreia nu există decît studiile statistice ale Josephinei Miles, sau în cazul unei istorii a imagisticii poetice engleze, pe care încă nimeni n-a încercat s-o scrie.

S-ar putea crede că în acest tip de studii se încadrează și numeroasele cercetări istorice consacrate anumitor teme și motive, cum ar fi figura lui Hamlet, a lui Don Juan sau a Evreului rătăcitor ; dar, în fond, acestea sînt probleme de altă natură. Diferitele versiuni ale unei povestiri nu au legătura sau continuitatea necesară pe care o are problema metrului și elocuțiunii poetice. A urmări, să zicem, toate variatele versiuni ale tragediei Mariei Stuart în întreaga literatură s-ar putea prea bine să prezinte interes pentru istoria sentimentului politic și ar putea, desigur, să ilustreze incidental anumite schimbări în istoria gustului literar — sau chiar anumite mutații în privința concepției despre tragedie. Dar în sine tema nu are o coerență sau o dialectică reală. Ea nu pune o problemă unică și în mod cert nu suscită nici o problemă de critică. [22] Așa-numita *Stoffgeschichte* este cea mai puțin literară dintre toate istoriile.

Istoria genurilor și tipurilor literare ridică un alt grup de probleme. Dar aceste probleme nu sînt insolubile ; și, în ciuda încercărilor lui Croce de a discredita întreaga teorie a genurilor, avem multe studii care pot sta la baza unei astfel de teorii și care, mai mult, sugerează și natura pregătirii teore-

tice necesare întocmirii unei istorii clare a genurilor. Dilema istoriei genurilor literare este dilema tuturor studiilor de istorie : cu alte cuvinte, spre a descoperi sistemul de referinţă (în acest caz, genul) trebuie să studiem istoria ; dar nu putem studia istoria fără a avea în minte un sistem de selecţie. Cu toate acestea, în practică, putem scăpa din acest cerc vicios. În unele cazuri, ca în cel al sonetului, un criteriu de clasificare extern şi simplu (poemul de patrusprezece versuri, cu o formă de rimă fixă) constituie punctul de plecare necesar ; în alte cazuri, ca în cel al elegiei sau al odei, ne putem întreba, pe bună dreptate, dacă unitatea genului este dată de altceva decît de o etichetă lingvistică comună. S-ar părea că *Ode to Himself (Odă sie însuşi)* de Ben Jonson, *Ode to Evening (Odă serii)* de Collins şi *Intimations of Immortality (Semne ale nemuririi)* de Wordsworth au puţine contingenţe ; dar un ochi mai pătrunzător va vedea originea lor comună în oda horaţiană şi pindarică, şi va putea stabili existenţa unei legături, a unei continuităţi, între tradiţii şi epoci aparent disparate. Istoria genurilor literare este neîndoielnic unul dintre domeniile cele mai promiţătoare pentru studiul istoriei literare.

Această abordare „morfologică" poate şi trebuie să fie aplicată pe scară largă la folclor, unde genurile sînt adesea mai clar delimitate şi definite decît în literatura cultă ulterioară şi unde această abordare pare cel puţin tot atît de semnificativă ca şi studiul de obicei preferat al simplei migraţii a „motivelor" şi intrigilor. Începuturi bune s-au făcut, mai ales în Rusia.[23] Literatura modernă, cel puţin pînă la revolta romantică, este de neînţeles fără cunoaşterea genurilor clasice şi a genurilor noi care au apărut în evul mediu ; încrucişarea şi contaminarea lor, lupta dintre ele, reprezintă o mare parte din istoria literară dintre 1500 şi 1800. Într-adevăr, orice ar fi făcut epoca romantică pentru a şterge deosebirile şi a introduce forme mixte, ar fi o greşeală să subestimăm puterea noţiunii de gen, chiar şi în literatura cea mai recentă. Istoriile mai vechi ale genurilor, cum ar fi cele ale lui Brunetière sau Symonds, suferă din cauza încrederii excesive în paralelismul cu biologia. Dar în ultimele decenii au apărut studii care procedează mai prudent. Asemenea studii sînt expuse pericolului de a se mărgini la descrieri de tipuri sau la dis-

cutarea unei serii de aspecte izolate, soartă de la care n-au scăpat multe lucrări intitulate istorii ale dramei sau ale romanului. Dar există studii care abordează în mod clar problema dezvoltării unui anumit tip. Această problemă nu poate fi ignorată cînd se scrie istoria dramei engleze pînă la Shakespeare, în cadrul căreia succesiunea unor tipuri ca „misterele" și „moralitățile" și apariția dramei moderne poate fi urmărită în opere cu un izbitor caracter mixt, cum ar fi *King John (Regele Ioan)* de Bale. Deși lipsită de un scop unitar, lucrarea lui W. W. Greg *Pastoral Poetry and Pastoral Drama (Poezia pastorală și drama pastorală)* este un exemplu timpuriu de bună istorie a genurilor ;[24] iar mai tîrziu *Allegory of Love (Alegoria iubirii)*[25] de C. S. Lewis s-a remarcat prin claritatea sistemului de evoluție pe care l-a conceput. În Germania există cel puțin două foarte bune studii de istorie literară, *Geschichte der deutschen Ode (Istoria odei germane)* de Karl Viëtor și *Geschichte des deutschen Liedes (Istoria cîntecului german)* de Günther Müller.[26] Ambii autori au reflectat temeinic asupra problemelor pe care le tratează.[27] Viëtor recunoaște clar cercul vicios, dar acesta nu-l sperie : el înțelege că istoricul literar trebuie mai întîi să sesizeze intuitiv, deși provizoriu, ceea ce este esențial în genul de care se ocupă și apoi să meargă la originile genului pentru confirmarea sau corectarea ipotezei sale. Deși în istorie genul apare concretizat în opere individuale, el nu va fi caracterizat prin toate trăsăturile acestor opere : noi trebuie să concepem genul ca pe o noțiune „normativă", ca pe un model fundamental, ca pe o convenție reală, adică eficace, deoarece ea modelează într-adevăr scrierea operelor concrete. Istoria unui gen nu va putea niciodată pronunța un verdict definitiv, susținînd că nu mai este posibilă o continuare sau o diferențiere ulterioară a genului, dar, pentru a scrie o bună istorie, va trebui să avem în vedere un scop sau un tip spre care genul a tins temporar.

Probleme de exact aceeași natură sînt ridicate și de istoria unei perioade sau unei mișcări literare. Credem că din părerile expuse cu privire la evoluție a rezultat că nu putem fi de acord cu două teorii extreme : teoria metafizică, potrivit căreia perioada este o entitate a cărei natură trebuie intuită, și teoria nominalistă extremă care susține că perioada este doar o

etichetă lingvistică valabilă pentru orice porțiune de timp pe care o analizăm pentru a o descrie. Nominalismul extrem consideră că perioada este o noțiune aplicată arbitrar unui material care în realitate este un șuvoi continuu, fără direcție precisă ; el ne pune astfel în față, pe de o parte, un haos de fapte concrete și, pe de altă parte, o serie de etichete pur subiective. Dacă adoptăm această concepție, atunci, evident, n-are nici o importanță unde vom face o secțiune transversală în această realitate, esențialmente uniformă în varietatea ei multiplă. Atunci nu mai are importanță ce periodizare adoptăm, oricît de arbitrară și de mecanică ar fi ea. Putem scrie istoria literară pe secole, pe decenii sau an cu an, așa cum procedau analiștii. Putem adopta chiar un criteriu ca acela adoptat de Arthur Symons în lucrarea lui *The Romantic Movement in English Poetry (Mișcarea romantică în poezia engleză).* [28] El nu se ocupă decît de autorii născuți înainte de 1800, iar dintre aceștia numai de cei care au murit după 1800. În aceste condiții, termenul de perioadă nu mai este decît un cuvînt util, sau expresia necesității de a subîmpărți materia unei cărți sau de a delimita un subiect. Această concepție, deși adesea inconștientă, stă la baza practicii acelor cărți care respectă cu sfințenie limitele calendaristice dintre secole sau care tratează un subiect în limitele unor date exacte (de ex. 1700—1750) fără nici o altă justificare decît nevoia practică de a se mișca în cadrul unor limite. Acest respect pentru datele calendaristice este, desigur, legitim în compilații pur bibliografice, unde facilitează orientarea, exact așa cum sistemul zecimal al lui Dewey ușurează munca bibliotecarului ; dar asemenea periodizări n-au nimic comun cu istoria literară propriu-zisă.

Majoritatea istoriilor literare fac însă periodizarea în funcție de schimbările politice. În acest caz se consideră că literatura este complet determinată de revoluțiile politice sau sociale ale unei națiuni, iar problema stabilirii perioadelor trece în sarcina istoricilor politici și sociali, ale căror diviziuni și perioade sînt de obicei adoptate fără nici o rezistență. Dacă cercetăm istorii mai vechi ale literaturii engleze, vedem că periodizarea este făcută fie pe baza unor împărțiri cronologice, fie pe baza unui criteriu politic simplu — domniile regilor englezi. Nu credem că este necesar să arătăm la ce confuzie

am ajunge dacă am subîmpărți istoria de mai tîrziu a literaturii engleze în funcție de data morții monarhilor : nimeni nu se poate gîndi serios să împartă literatura de la începutul secolului al XIX-lea după domniile lui George III, George IV și William IV ; totuși, împărțiri la fel de artificiale care au la bază domniile Elizabetei, a lui Jacob I și Carol I mai supraviețuiesc în oarecare măsură.

Dacă cercetăm istorii mai recente ale literaturii engleze, descoperim că vechile împărțiri pe secole sau după domniile regilor au dispărut aproape complet, fiind înlocuite de o serie de perioade ale căror nume, cel puțin, provin de la cele mai variate activități ale minții omenești. Deși mai folosim încă termenii de „elizabetan" și „victorian", rămășițe ale vechilor împărțiri după domniile regilor, acești termeni au căpătat un sens nou în cadrul istoriei intelectuale. Noi îi păstrăm pentru că ni se pare că cele două regine simbolizează caracterul epocilor lor. Pentru noi perioadele respective nu mai sînt însă perioade cronologice rigide, determinate de urcarea pe tron și de moartea monarhului. Folosim termenul „elizabetan" cînd vorbim de scriitorii dinainte de interzicerea spectacolelor teatrale (1642), eveniment care s-a produs la aproape patruzeci de ani după moartea reginei ; și, pe de altă parte, rareori numim „victorian" un scriitor ca Oscar Wilde, deși viața lui se încadrează în limitele cronologice ale domniei reginei Victoria. Astfel, acești termeni, la origine cu caracter politic, au căpătat un sens precis în istoria intelectuală și chiar în cea literară. Totuși, originea pestriță a etichetelor noastre obișnuite este cam deconcertantă. „Reforma" își are originea în istoria ecleziastică; „umanismul", în istoria culturii; „Renașterea", în istoria artei; „Commonwealth"-ul și „Restaurația" sînt derivate de la evenimente politice precise. Termenul „secolul al XVIII-lea" este un vechi termen cronologic care a preluat unele dintre funcțiile termenilor literari „augustan" și „neoclasic". „Preromantism" și „romantism" sînt în primul rînd termeni literari, în timp ce „victorian", „edwardian" și „georgian" sînt legați de domniile suveranilor. Același tablou surprinzător ni-l prezintă aproape orice altă literatură : de exemplu, termenul „perioada colonială", folosit în literatura americană, este

de origine politică, în timp ce „romantism" și „realism" sînt termeni literari.

În apărarea acestui talmeș-balmeș de termeni putem, desigur, spune că istoria însăși a provocat această aparentă confuzie ; că în calitatea noastră de istorici literari, trebuie să ținem seama, în primul rînd, de ideile, concepțiile, programele și denumirile folosite de scriitorii înșiși, mulțumindu-ne să acceptăm propriile lor împărțiri. Desigur, nu se cade să minimalizăm valoarea pentru istoria literaturii a datelor furnizate de programele, tendințele și autointerpretările formulate în mod deliberat; iar termenul de „mișcare" poate foarte bine să fie rezervat pentru a desemna anumite activități conștiente și autocritice care trebuie privite așa cum am privi orice altă secvență istorică de evenimente și declarații. Dar pentru noi asemenea programe nu constituie decît materiale ajutătoare în vederea studierii unei perioade, tot așa cum întreaga istorie a criticii oferă un comentariu continuu pentru orice istorie a literaturii. Ele ne pot da sugestii și idei, dar ele nu trebuie să ne prescrie metode și periodizări, nu pentru că am fi în mod necesar mai pătrunzători decît autorii programelor respective, ci pentru că avem avantajul de a vedea trecutul în lumina prezentului.

În afară de aceasta, trebuie să spunem că acești termeni de origini atît de diferite n-au fost folosiți în epoca la care se referă. În engleză, termenul „umanism" apare pentru prima dată în 1832, termenul de „Renaștere", în 1840, cel de „elizabetan", în 1817, cel de „augustan", în 1819 și cel de „romantism" în 1844. Aceste date, luate din *Oxford Dictionary*, nu sînt probabil absolut exacte, deoarece termenul de „augustan" apare sporadic încă din 1690; Carlyle folosește termenul de „romantism" în 1831.[29] Dar ele indică timpul care a trecut de la anumite perioade pînă la aplicarea etichetelor care le denumesc. Romanticii, după cum știm, nu-și spuneau romantici, cel puțin în Anglia. Se pare că abia prin 1849 Coleridge și Wordsworth au fost asociați cu mișcarea romantică și grupați la un loc cu Shelley, Keats și Byron.[30] În a sa *Literary History of England between the End of the Eighteenth and the Beginning of the Nineteenth Century (Istoria literară a Angliei de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în-*

ceputul secolului al XIX-lea — 1882), Margaret Oliphant nu folosește de loc acest termen și nici nu concepe că poeții „lacurilor", școala „Cockney" și „satanicul" Byron s-ar putea încadra în aceeași mișcare. Astfel, nu există nici o justificare istorică a actualelor denumiri curente ale perioadelor literaturii engleze. Nu putem să nu tragem concluzia că ele constituie un talmeș-balmeș de etichete politice, literare și artistice imposibil de justificat.

Dar chiar dacă am avea o serie de perioade care să împartă cu precizie istoria culturii — adică a politicii, a filozofiei, a artelor etc. — istoria literară n-ar trebui să se mulțumească să accepte o schemă la care s-a ajuns pe baza unor materiale diferite, avînd scopuri diferite. Literatura nu trebuie concepută ca o simplă reflectare pasivă sau ca o copie a dezvoltării politice, sociale sau chiar intelectuale a omenirii. De aceea, se impune ca perioadele literare să fie stabilite după criterii pur literare.

Dacă rezultatele cercetărilor noastre ar coincide cu cele ale istoriografilor vieții politice, sociale, artistice și intelectuale, nu s-ar putea ridica nici o obiecție. Dar punctul nostru de plecare trebuie să fie dezvoltarea literaturii ca literatură. Perioada devine atunci doar o subdiviziune a evoluției universale. Istoria ei nu poate fi scrisă decît prin referire la un sistem de valori variabil, iar acest sistem de valori trebuie să fie extras din istoria însăși. O perioadă este astfel o secțiune de timp dominată de un sistem de norme, etaloane și convenții literare a căror apariție, răspîndire, diversificare, integrare și dispariție pot fi urmărite.

Asta nu înseamnă, desigur, că trebuie să acceptăm, ca obligatoriu pentru noi, acest sistem de norme. Noi trebuie să-l extragem din istoria însăși: de fapt, trebuie să-l descoperim în istorie. Romantismul, de exemplu, nu este o calitate unitară care se răspîndește ca o infecție sau ca o plagă, nici nu este, desigur, o simplă etichetă verbală. El este o categorie istorică sau, dacă preferăm termenul kantian, o „idee normativă" (sau, mai degrabă, un întreg sistem de idei) cu ajutorul căreia interpretăm procesul istoric. Dar acest sistem de idei l-am găsit în procesul însuși. Această accepție a termenului de „perioadă" se deosebește de o alta, frecvent folosită, potrivit căreia no-

țiunea de perioadă este dilatată, devenind un tip psihologic ce poate fi desprins din contextul istoric. Fără a condamna neapărat folosirea unor termeni istorici încetățeniți pentru denumirea unor astfel de tipuri psihologice sau artistice, trebuie să vedem că o astfel de tipologie a literaturii este foarte diferită de subiectul pe care-l discutăm — că ea nu aparține istoriei literare în sens strict.

Așadar, perioada nu este un tip sau o clasă, ci un interval de timp definit printr-un sistem de norme ancorat în procesul istoric și care nu poate fi desprins din el. Numeroasele încercări zadarnice de a defini romantismul dovedesc că o perioadă nu este o noțiune similară cu clasele din logică. Dacă ar fi, toate operele individuale i-ar putea fi subsumate. Dar acest lucru este evident imposibil. O operă literară nu este un exemplar aparținînd unei clase, ci o parte care, împreună cu toate celelalte opere, constituie conținutul perioadei respective. Astfel, fiecare operă modifică noțiunea întregului. A distinge mai multe „romantisme"[31] susceptibile de multiple definiții, oricît de valoroase ar fi acestea ca indicii ale complexității sistemului la care se referă, ni se pare greșit din punct de vedere teoretic. Trebuie să recunoaștem deschis că o perioadă nu este un tip ideal, sau un tipar abstract, sau o serie de noțiuni de clasă, ci o secțiune de timp, dominată de un întreg sistem de norme pe care nici o operă literară nu-l va realiza vreodată în întregul lui. Istoria unei perioade va consta în urmărirea schimbărilor de la un sistem de norme la altul. Perioada fiind o secțiune de timp căreia i se atribuie o unitate carecare, este evident că această unitate nu poate fi decît relativă. Unitatea trebuie înțeleasă doar în sensul că în timpul perioadei respective un anumit sistem de norme a fost realizat mai deplin. Dacă unitatea unei perioade ar fi absolută, perioadele ar sta unele lîngă altele ca niște blocuri de piatră, fără să existe o continuitate a evoluției. De aceea supraviețuirea într-o perioadă a sistemului de norme precedent și anticiparea sistemului următor sînt inevitabile.[32]

Problema întocmirii istoriei unei perioade este în primul rînd o problemă de descriere : trebuie să putem discerne decăderea unei convenții și apariția uneia noi. Motivul pentru care această schimbare de convenție s-a petrecut într-un

anumit moment constituie o problemă de istorie insolubilă în termeni generali. Una dintre explicaţiile ce s-au dat consideră că în cadrul evoluţiei literare se ajunge la un stadiu de epuizare care face necesară apariţia unui nou cod. Formaliştii ruşi numesc acest proces un proces de „automatizare", înţelegînd prin aceasta că procedeele meşteşugului poetic, care au fost eficace la vremea lor, devin atît de comune şi de uzate, încît noii cititori sînt insensibili la ele şi reclamă ceva diferit, ceva de obicei opus procedeelor anterioare. Procesul evoluţiei este un şir neîntrerupt de mişcări ascendente şi descendente, un şir de revolte ducînd mereu la noi „actualizări" ale elocuţiunii, ale temelor şi ale tuturor procedeelor literare. Dar această teorie nu explică de ce evoluţia are loc într-o anumită direcţie: simpla descriere a mişcărilor ascendente şi descendente nu poate nicidecum exprima întreaga complexitate a procesului. O altă explicaţie a acestor schimbări de direcţie caută cauza lor în influenţa externă şi în presiunea exercitată de mediul social. Fiecare schimbare a convenţiei literare ar fi determinată de apariţia unei noi clase, sau cel puţin a unui nou grup de oameni care-şi creează o artă proprie: în Rusia, unde înainte de 1917 predominau deosebiri şi apartenenţe de clasă foarte clare, se poate stabili adesea o corelaţie strînsă între schimbările sociale şi schimbările literare. În Occident, corelaţia este mult mai puţin clară şi îşi pierde orice conţinut de îndată ce depăşim domeniul celor mai evidente deosebiri sociale şi al celor mai mari catastrofe istorice.

O altă teorie explică schimbările literare prin apariţia noilor generaţii. Această teorie a găsit mulţi adepţi după publicarea cărţii lui Cournot *Considérations sur la marche des idées (Consideraţiuni asupra evoluţiei ideilor* — 1872) şi a fost dezvoltată mai ales în Germania, de Petersen şi Wechssler.[33] Dar i se poate aduce obiecţia că, în măsura în care această teorie are în vedere generaţia luată ca entitate biologică, ea nu oferă nici o soluţie. Dacă presupunem că într-un secol există trei generaţii, de pildă, 1800—1833, 1834—1869, 1870—1900, trebuie să admitem că există de asemenea o serie 1801—34, 1835—70, 1871—1901 etc. etc. Din punct de vedere biologic aceste serii sînt complet egale ; iar

faptul că un grup de oameni născuți în jurul lui 1800 au exercitat asupra evoluției literaturii o influență mai profundă decît un grup născut în jurul anului 1815 trebuie atribuit altor cauze decît celor pur biologice. Este fără îndoială adevărat că, în anumite momente ale istoriei, în literatură schimbările sînt efectuate de un grup de tineri *(Jugendreihe)* de aproximativ aceeași vîrstă : mișcarea *Sturm und Drang* din Germania și romantismul sînt exemple clasice. Se pare că o oarecare unitate „de generație" se realizează datorită faptului social și istoric că numai oamenii dintr-un anumit grup de vîrstă pot trăi evenimente importante cum au fost Revoluția Franceză sau cele două războaie mondiale la o vîrstă la care acestea impresionează profund. Dar aici avem a face doar cu o puternică înrîurire socială. În alte cazuri cu greu am putea tăgădui faptul că schimbarea din literatură a fost profund influențată de operele mature ale unor oameni în vîrstă. În general, simpla perindare a generațiilor sau a claselor sociale este insuficientă pentru a explica schimbarea din literatură. Este vorba aici de un proces complex care diferă de la caz la caz; un proces, în parte intern, cauzat de epuizarea unor resurse și de dorința de schimbare, și, în parte extern, cauzat de transformările sociale, intelectuale și de toate celelalte modificări culturale.

Principalele perioade ale istoriei literare moderne au făcut obiectul unor interminabile discuții. Termenii de „Renaștere", „clasicism", „romantism", „simbolism" și, mai recent, cel de „baroc" au fost definiți, redefiniți, controversați.[34] Este însă puțin probabil că se va ajunge la un acord atîta timp cît problemele teoretice pe care am încercat să le clarificăm rămîn confuze, atîta timp cît cei angajați în discuții insistă asupra unor definiții bazate pe conceptul de clasă, confundă noțiunea de „perioadă" cu aceea de „tip", confundă istoria semantică a termenilor cu schimbările reale de stil. Din motive lesne de înțeles, A. O. Lovejoy și alții au recomandat să se renunțe la termeni ca acela de „romantism". Dar analiza unei perioade ridică fel de fel de probleme de istorie literară: istoria termenului care denumește perioada, a programelor critice precum și a schimbărilor stilistice reale pe care le-a adus; raporturile dintre perioada respectivă și toate celelalte

activități ale omului; raporturile ei cu aceleași perioade din alte țări. Ca termen, romantismul a pătruns tîrziu în Anglia, dar în teoriile lui Wordsworth și ale lui Coleridge există un program nou care se impune să fie discutat în lumina creației lui Wordsworth și Coleridge și a creației celorlalți poeți contemporani. Este un stil nou, anticipat de elemente pe care le putem identifica încă la începutul secolului al XVIII-lea. Putem compara romantismul englez cu mișcările romantice diferite din Franța și Germania și putem cerceta asemănările sau așa-zisele asemănări cu mișcarea romantică din domeniul artelor frumoase. Problemele vor fi altele în fiecare epocă și în fiecare loc: este imposibil să se stabilească reguli generale. Teoria lui Cazamian, potrivit căreia alternarea perioadelor a devenit din ce în ce mai rapidă pînă ce în prezent oscilația s-a stabilizat, este, desigur, greșită, de asemenea sînt greșite încercările de a stabili în mod dogmatic care artă sau care națiune le-a precedat pe celelalte în introducerea unui nou stil. Evident, nu trebuie să așteptăm prea mult de la simplele etichete ale unor perioade: un cuvînt nu poate avea o duzină de sensuri secundare. Dar concluzia pe care o trag scepticii, și anume concluzia că problema se cuvine abandonată, este la fel de eronată, deoarece noțiunea de perioadă este, desigur, unul din principalele instrumente ale cunoașterii istorice.

O altă problemă, mai amplă, cea a istoriei unei întregi literaturi naționale, este încă și mai anevoie de conceput. Este greu să scrii istoria unei literaturi naționale ca artă, cînd întregul cadru te ispitește să faci referiri esențialmente neliterare, să te dedai la speculații despre etica și despre caracteristicile naționale care n-au aproape nimic de-a face cu arta literaturii. În cazul literaturii americane, neexistînd nici o deosebire de limbă între ea și literatura engleză, dificultățile devin multiple, deoarece în America evoluția artei literare este în mod inevitabil incompletă și depinde, în parte, de o tradiție mai veche și mai puternică. Desigur, orice dezvoltare națională a artei literare prezintă o problemă pe care istoricul nu-și poate permite s-o ignore, deși ca n-a fost aproape de loc cercetată în mod sistematic. Inutil să spunem că alcătuirea unor istorii care să îmbrățișeze grupuri de lite-

raturi constituie un ideal încă şi mai depărtat. Exemplele existente, ca *Slovanské literatury (Literaturile slave)* de Jean Máchal sau încercarea lui Leonardo Olschki de a scrie o istorie a tuturor literaturilor romanice din evul mediu, nu sînt prea izbutite.[35] Majoritatea istoriilor literaturii universale sînt doar încercări de a se urmări tradiţia principală a literaturilor europene legate prin descendenţa lor comună din literaturile greacă şi romană, dar nici una dintre ele nu conţine mai mult decît generalităţi de ordin ideologic sau compilaţii superficiale, poate cu excepţia strălucitelor schiţe ale fraţilor Schlegel, care, firește, nu pot satisface nevoile contemporane. În sfîrşit, o istorie generală a artei literare este încă un ideal foarte îndepărtat. Tentativele făcute, cum este, de pildă, lucrarea lui John Brown, *History of the Rise and Progress of Poetry (Istoria apariţiei şi dezvoltării poeziei)* din 1763, sînt prea speculative sau schematice sau, dimpotrivă, cum e cazul celor trei volume ale lui Chadwick despre *The Growth of Literature (Dezvoltarea literaturii)*, se preocupă prea mult de problematica tipurilor statice ale literaturii orale.[36]

La urma urmelor, de-abia începem să învăţăm cum se cuvine analizată o operă literară în întregul ei; metodele pe care le folosim sînt încă foarte stîngace, iar bazele lor teoretice se află în necontenită schimbare. Aşadar, mai avem multe de făcut. N-avem de ce regreta că istoria literară are un trecut şi un viitor, un viitor care nu poate şi nu trebuie să se rezume doar la completarea lacunelor existente în schemele puse în lumină cu ajutorul metodelor mai vechi. Se impune să elaborăm un nou ideal de istorie literară şi noi metode care să facă posibilă înfăptuirea lui. Dacă, prin accentul pe care-l pune pe istoria literaturii ca artă, idealul schiţat aici pare excesiv de „purist", putem mărturisi că nu considerăm că alte metode ar fi ineficace şi că studiul concentrat ni se pare a fi antidotul necesar împotriva mişcării expansioniste prin care a trecut, în ultimele decenii, istoria literară. O imagine clară a sistemului de raporturi între diferitele metode reprezintă în sine un remediu împotriva confuziei, chiar dacă cercetătorul individual poate prefera să îmbine mai multe metode.

V. *Note. Note suplimentare. Bibliografie. Indice*

Note

Capitolul 1

Literatura și studiul literaturii

1. Teorie susținută de Stephen Potter în *The Muse in Chains*, Londra, 1937.
2. Cf. bibliografia, capitolului 19, secția a IV-a.
3. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1924, pp. 120, 251.
4. Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Berlin, 1883.
5. Wilhelm Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaft*, Strassburg, 1894, retipărit în *Präludien*, ediția a IV-a, Tübingen, 1907, vol. II, pp. 136—160.
6. Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen, 1913; de asemenea *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen, 1921.
7. A. D. Xénopol, *Les Principes fondamentaux de l'histoire*, Paris, 1899 [în românește, *Principiile fundamentale ale istoriei*, Iași, 1900]; ediția a II-a, sub titlul *La Théorie de l'histoire*, Paris, 1908; Benedetto Croce, *Teorie e storia della storiografia*, Bari, 1916 și *La Storia come pensiero e come azione*, Bari, 1938.
8. Pentru o tratare mai amplă a acestor probleme vezi Maurice Mandelbaum, *The Problem of Historical Knowledge*, New York, 1938 ; Raymond Aron, *La Philosophie critique de l'histoire*, Paris, 1938.
9. Louis Cazamian, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris, 1920, și jumătatea a doua a cărții lui É. Legouis și L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1924.
10. Vezi W. K. Wimsatt, Jun., *The Structure of the „Concrete Universal" in Literature*, în *Publications of the Modern Language Association of America* (abreviat : *PMLA*), LXII (1947), pp. 262—280 (retipărit în *The Verbal Icon*, Lexington, Kentucky, 1954, pp. 69—83) ; Scott Elledge, *The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity*, ibid., pp. 147—182.
11. R. G. Collingwood, *Are History and Science Different Kinds of Knowledge ?*, în *Mind*, XXXI (1922), pp. 449—450 și Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, Cincinnati, 1937, vol. I, pp. 168—174 etc.

Capitolul 2

Natura literaturii

1. Edwin Greenlaw, *The Province of Literary History*, Baltimore, 1931, p. 174.
2. Mark van Doren, *Liberal Education*, New York, 1943.
3. Thomas C. Pollock, *The Nature of Literature*, Princeton, 1942.
4. Majoritatea operelor lui E. E. Stoll se încadrează aici. Vezi de asemenea L. L. Schücking, *Charakterprobleme bei Shakespeare*, Leipzig, 1919 și L. C. Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth ?*, Cambridge, 1933 (retipărit în *Explorations*, Londra, 1946, pp. 15—54). Dintre studiile mai recente despre lupta dintre convenționalism și naturalism în dramaturgie citățm : S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, Durham, North-Caroline, 1944, și Eric Bentley, *The Playwright as Thinker*, New York, 1946.
5. Pentru observații privind problema timpului în roman, vezi Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, Londra, 1928. Pentru problema timpului în alte genuri, vezi T. Zielinski, *Die Behandlung gleichzeitiger Vorgänge im antiken Epos*, în *Philologus, Supplementband*, VIII (1899—1901), pp. 405—499; Leo Spitzer, *Über zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik*, în *Die neueren Sprachen*, XXXI (1923), pp. 241—266 (retipărit în *Stilstudien*, II, München, 1928, pp. 50—83) ; Oskar Walzel, *Zeitform im lyrischen Gedicht*, în *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926, pp. 277—296. În anii din urmă (datorită, în parte, influenței filozofiei existențialiste) s-a acordat multă atenție problemei timpului în literatură. Vezi Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, și *La Distance intérieure*, Paris, 1952 ; A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, Londra, 1952 ; Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley, California, 1955. Vezi de asemenea Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich, 1939, ed. a II-a, 1953; Günther Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn, 1946.
6. Poemul lui Wordsworth *We Are Seven (Sîntem șapte)* este un exemplu de poezie care nu folosește un limbaj figurat. Poemul lui Robert Bridges *I love all beauteous things, I seek and adore them* este un exemplu de poezie lipsită de imagini. Termenul „poezie a enunțării" a fost folosit pentru prima dată de Mark van Doren în legătură cu poezia lui Dryden pe care încerca s-o apere. (Vezi *John Dryden, A Study of his Poetry*, New York, 1946, p. 67 ; publicat pentru prima dată în 1920). Putem totuși susține că metafora, în sens larg, este elementul de bază al poeziei. Vezi, de exemplu, William K. Wimsatt și Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, New York, 1957, pp. 749—750.
7. Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, ed. a III-a, Strassburg, 1901. Vezi, de asemenea, Hermann Konnerth, *Die Kunsttheorié Conrad Fiedlers*, München, 1909 ; Alois

Riehl, *Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst*, în *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie*, XXI (1897), pp. 283—306, XXII (1898), pp. 96—114 (o aplicare a noțiunii de pură vizibilitate la literatură); Benedetto Croce, *La teoria dell'arte come pura visibilità*, în *Nuovi saggi di estetica*, Bari, 1920, pp. 239—354.

8. Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901.
9. Pentru cărțile pe care se bazează această discuție, vezi bibliografia capitolului de față.

Capitolul 3

Funcția literaturii

1. Horațiu (în *Ars poetica*, versurile 333—344) distinge, de fapt, trei funcții posibile ale poeziei:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,

Lectorem delectando pariterque monendo...

[*Sau instructivi vor să fie, sau cată să-nсînte poeții, .../ Are succes cine-mbină plăcutul cu folositorul,/ Pe cititor desfătînd și-nstruindu-l la fel totodată.*]

„Ereziile polare" — recunoașterea exclusivă a uneia dintre aceste funcții — sînt combătute în studiul lui R. G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford 1938 (capitolele intitulate „Art as Magic" și „Art as amusement").

2. Mortimer Adler, *Art and Prudence*, New York, 1937, p. 35 și *passim*; K. Burke, *Counterstatement*, New York, 1931, p. 151.
3. G. Boas, *Primer for Critics*, Baltimore, 1937; T. S. Eliot, *Use of Poetry*, Cambridge, Massachusetts, 1933, pp. 113, 155.
4. W. T. Stace, *The Meaning of Beauty*, Londra, 1929, p. 161.
5. Termenii „plat" și „rotund" sînt luați din cartea lui E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Londra, 1927, p. 103 și urm.
6. Karen Horney, *Self-Analysis*, New York, 1942, pp. 38—39; Forster, *op. cit.*, p. 74.
7. Max Eastman, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*, New York, 1935, p. 155 și urm.
8. Vezi Bernard C. Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven 1943, pp. 51—87.
9. Vezi Dorothy Walsh, *The Cognitive Content of Art*, în *Philosophical Review*, LII (1943), pp. 433—451.
10. Eliot, *Selected Essays*, New York, 1932, pp. 115—117: „Poetul care «gîndește», scrie Eliot, nu este decît poetul care poate exprima echivalentul emoțional al gîndirii... Orice poezie mare ne dă iluzia că exprimă o concepție despre viață. Cînd pătrundem în lumea lui Homer, Sofocle sau Vergiliu, sau în aceea a lui Dante sau a lui

Shakespeare, înclinăm a crede că înțelegem ceva ce poate fi exprimat intelectual; pentru că fiecare emoție precisă tinde spre formularea intelectuală."

11. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Massachusetts, 1942, în special capitolul *Discursive Forms and Presentational Forms*, p. 79 și urm.
12. *op. cit.*, p. 288.
13. Singur faptul că bibliotecarii țin sub cheie anumite cărți și că cenzorii interzic vînzarea lor nu dovedește că aceste cărți sînt cărți de propagandă, chiar și în sensul popular al acestui cuvînt. El dovedește mai degrabă că acele cărți care sînt interzise fac propagandă pentru cauze pe care clasa conducătoare nu le aprobă.
14. Eliot, *Poetry and Propaganda*, în culegerea *Literary Opinion in America* (sub îngrijirea lui M. Zabel) New York, 1937, p. 25 și urm.
15. Stace, *op. cit.*, p. 164 și urm.
16. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Cartea XIII, Collingwood *(op. cit.*, pp. 121—124) face deosebire între „exprimarea emoției" (artă) și „trădarea emoției", o formă de non-artă.
17. Platon, *Republica*, X, § 606 D; Augustin, *Confessiones*, I; A. Warren, *Literature and Society*, în *Twentieth Century English* (culegere îngrijită de W. S. Knickerbocker), New York, 1946, pp. 304—314.
18. J. E. Spingarn în a sa *History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, ed. rev. 1924), tratează subiectul nostru folosind termenii „funcția" și „justificarea" poeziei.
19. A. C. Bradley, *Poetry for Poetry's Sake*, în *Oxford Lectures on Poetry*, Oxford, 1909, pp. 3—34.

Capitolul 4

Teoria, critica și istoria literară

1. Philip August Boeckh, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig, 1877 (ediția a II-a, 1886).
2. F. W. Bateson, *Correspondence*, în *Scrutiny*, IV (1935), pp. 181—185.
3. Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen, 1922; *Der Historismus und seine Überwindung*, Berlin, 1924.
4. Hardin Craig, *Literary Study and the Scholarly Profession*, Seattle, statul Washington, 1944, p. 70. Vezi, de asemenea, pp. 126—127: „Ultima generație a hotărît, într-un mod cam neașteptat, că vrea să descopere sensul și valoarea atribuite operelor literare de către chiar autorii acestora și crede cu tărie în ideea că, de exemplu, sensul atribuit de Shakespeare operelor sale este cel mai important dintre sensurile ce le pot avea operele shakespeariene".
5. De exemplu în *Poets and Playwrights*, Minneapolis, 1930, p. 217; și *From Shakespeare to Joyce*, New York, 1944, p. ix.
6. De exemplu, în Lily Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*, Cambridge, 1930; de asemenea, Oscar J. Campbell,

What is the Matter with Hamlet? în *Yale Review*, XXXII (1942), pp. 309—322. Stoll este adeptul unui tip diferit de istoricism, care insistă asupra reconstituirii convențiilor teatrale, dar atacă reconstituirea teoriilor psihologice. Vezi *Jaques and the Antiquaries*, în *From Shakespeare to Joyce*, pp. 138—145.

7. *Imagery and Logic; Ramus and Metaphysical Poetics* în *Journal of the History of Ideas*, III (1942), pp. 365—400.
8. F. A. Pottle, *The Idiom of Poetry*, Ithaca, statul New York, 1941 (ediția a II-a, 1946).
9. Exemplul e luat din studiul lui Harold Cherniss, *The Biographical Fashion in Literary Criticism*, publicat în *University of California Publications in Classical Philology*, XII (1943), pp. 279—293.
10. R. G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford, 1938, p. 4. Sau cum observă Allen Tate în *Miss Emily and the Bibliographer (Reason in Madness*, New York, 1941, p. 155), „Cercetătorul literar care ne spune că-l înțelege pe Dryden, dar că nu-i înțelege pe Hopkins sau pe Yeats, mărturisește de fapt că nu-l înțelege pe Dryden".
11. Norman Foerster, *The American Scholar*, Chapel Hill, 1929, p. 36.

Capitolul 5

Literatura generală, comparată și națională

1. Vezi Fernand Baldensperger, *Littérature comparée: Le mot et la chose*, în *Revue de littérature comparée*, I (1921), pp. 1—29.
2. F. C. Green, *Minuet*, Londra, 1935.
3. Hans Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena, 1921.
4. Cu totul străine de studiul lui Shakespeare sînt variantele istoriei lui Hamlet strînse din lumea întreagă și publicate de Schick în *Corpus Hamleticum*, cinci volume, Berlin, 1912—38.
5. Această afirmație este valabilă pentru opera lui Aleksandr Veselovski, scrisă în deceniul al optulea al secolului al XIX-lea; studiul publicat ulterior de J. Polivka cu privire la basmele rusești; precum și scrierile lui Gerhard Gesemann privind epica iugoslavă (de pildă, *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg, 1926). Vezi instructivul studiu scris de Margaret Schlauch, *Folklore in the Soviet Union*, în *Science and Society*, VIII (1944), pp. 205—222; Stith Thompson, *The Folktale*, New York, 1946; Vladimir I. Propp, *Morfologhia skazski*, Leningrad, 1928; Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, statul Massachusetts, 1960.
6. Vezi P. Bogatyrev și Roman Jakobson, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, în *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen, Utrecht, 1929, pp. 900—913. Acest eseu pare să exagereze deosebirea dintre literatura populară și literatura cultă.
7. Cf. bibliografia capitolului de față.
8. Cf. Benedetto Croce, *La letteratura comparata*, în *Problemi di Estetica*, Bari, 1910, pp. 73—79; acest studiu a fost scris cu prilejul

apariției primului număr al efemerei reviste *Journal of Comparative Literature*, publicată de George Woodberry, la New York, în 1903; Vezi R. Wellek, *The Crisis of Comparative Literature*, în *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, sub îngrijirea lui W. P. Friederich, Chapel Hill, 1959, Vol. I, pp. 149—159.

9. Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, 31 ianuarie 1827 [în românește Johann Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, București, 1965]; *Kunst und Altertum* (1827); Werke, Jubiläumsausgabe, Vol. XXXVIII, p. 97 (o recenzie a lucrării *Le Tasse* de Duval).
10. Paul Van Tieghem, *La Synthèse en histoire littéraire : littérature comparée et littérature générale*, în *Revue de synthèse historique*, XXXI (1921), pp. 1—27 ; Robert Petsch, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, XXVIII (1934), pp. 254—260.
11. August Wilhelm Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, 3 vol., Heidelberg, 1809—11 ; Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Viena, 1815 ; Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, 13 vol., Göttingen, 1801—19 ; Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, 4 vol., Paris, 1813 ; Henry Hallam, *An Introduction to the Literature of the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries*, 4 vol. Londra, 1836—1839.
12. În Germania, H. Steinthal, fondatorul revistei *Zeitschrift für Völkerpsychologie* (1860), pare să fi fost primul care a aplicat sistematic principiile evoluționiste la studiul literaturii. Aleksandr Veselovski care, în Rusia, a încercat să scrie, pe baza unei uriașe erudiții, o „poetică evoluționistă", a fost elevul lui Steinthal. În Franța, teoriile evoluționiste sînt evidente, de exemplu, în : Edélestand du Méril, *Histoire de la comédie*, 2 vol., 1864. Brunetière le-a aplicat la literaturile moderne, așa cum a făcut John Addington Symonds în Anglia (cf. bibliografia capitolului 19, secția a IV-a).
13. Erich Auerbach, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948 ; *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, 1946 [în românește, București, 1966]. Vezi recenzia de René Wellek, în *Kenyon Review*, XVI (1954), pp. 279—307, și E. Auerbach, *Epilegomena zu Mimesis*, în *Romanische Forschungen*, LXV (1953), pp. 1—18.
14. Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters*, Wildpark-Potsdam, 1928 (reprezintă un volum al lucrării *Handbuch der Literaturwissenschaft*, apărută sub redacția lui O. Walzel).
15. Andreas Heusler, *Die altgermanische Dichtung*, Wildpark-Potsdam, 1923 (lucrare care de asemeni face parte din *Handbuch der Literaturwissenschaft* apărut sub redacția lui O. Walzel), este o excelentă schiță a problemei tratate.
16. Jan Máchal, *Slovanské literatury*, 3 vol. Praga, 1922—9 (neterminat), este cea mai recentă încercare de a se scrie o istorie a tuturor literaturilor slave. Posibilitatea elaborării unei istorii comparate a literaturilor slave este discutată în *Slavische Rundschau*, vol. IV.

Dovezi convingătoare privind patrimoniul comun al literaturilor slave au fost aduse de Roman Jakobson, *The Kernel of Comparative Slavic Literature*, în *Harvard Slavic Studies* (culegere îngrijită de H. Lunt), vol. I, pp. 1—71, Cambridge, statul Massachusetts, 1953, precum și de Dmitry Cizevsky, *Outline of Comparative Slavic Literatures*, Boston, Massachusetts, 1952.

17. Vezi, de pildă, A. O. Lovejoy, *On the Discriminatin of Romanticisms*, în PMLA, XXXIX (1924), pp. 229—253 (retipărit în *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1945, pp. 228—253). Henri Peyre — *Le Classicisme français*, New York, 1942 — susține cu tărie deosebirea categorică dintre clasicismul francez și toate celelalte mișcări neoclasice. Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences*, în *Kenyon Review*, VI (1944), pp. 201—236 — se pronunță în favoarea părerii tradiționale despre Renaștere.
18. Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, 3 vol., Regensburg, 1912—18 (ediția a II-a, 4 vol., 1923—8; ediția a IV-a, apărută în anii dominației naziste, s-a publicat sub titlul *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, 4 vol., Berlin, 1938—40). Vezi *Berliner Romantik*, Berlin, 1921, și discuția teoretică *Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte*, în *Euphorion*, XXI (1914), pp. 1—63. Vezi, de asemenea, H. Gumbel, *Dichtung und Volkstum*, în *Philosophie der Literaturwissenschaft* (culegere îngrijită de E. Ermatinger), Berlin 1930, pp. 43—49, a cărui interpretare e nebuloasă.

Capitolul 6

Strîngerea și stabilirea textelor

1. Henry Medwall, *Fulgens and Lucrece* (ediție îngrijită de Seymour de Ricci), New York, 1920 (ediție critică de F. S. Boas și A. W. Reed, Oxford, 1926); *The Book of Margery Kempe*, 1436 (versiune modernă de W. Butler-Bowden), Londra, 1936. Textul original este în curs de a fi editat de Sanford B. Meech. Volumul I a fost publicat de către „Early English Text Society", Londra, 1940); Christopher Smart, *Rejoice in the Lamb* (editor W. F. Stead), Londra, 1939.
2. Leslie Hotson, *The Death of Christopher Marlowe*, Londra, 1925, *Shakespeare versus Shallow*, Boston, 1931; *The Private Papers of James Boswell from Malahide Castle* (editori Geoffrey Scott și F. A. Pottle), 18 vol., Oxford, 1928—34; *The Yale Edition of the Private Papers of James Boswell* (ediție îngrijită de F. A. Pottle ș.a.) New York, 1950.
3. Vezi înțeleptele sfaturi ale lui J. M. Osborn, *The Search for English Literary Documents*, în *English Institute Annual*, 1939, New York, 1940, pp. 31—55.
4. Foarte utile pentru cercetătorii care studiază limba și literatura engleză sînt lucrările: J. W. Spargo, *A Bibliographical Manual for Students*, Chicago, 1939 (ediția a II-a, 1941); Arthur G. Kennedy,

A Concise Bibliography for Students of English, ediția a III-a, Stanford University Press, 1954.

5. W. W. Greg, *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration*, vol. I, Londra, 1939 ; F. R. Johnson, *A Critical Bibliography of the Works of Edmund Spenser Printed before 1770*, Baltimore, 1933 ; Hugh Macdonald, *John Dryden : A Bibliography of Early Editions and Drydeniana*, Oxford, 1939 ; vezi James M. Osborn, *Macdonald's Bibliography of Dryden*, în *Modern Philology*, XXXIX (1942), pp. 312—319 ; R. H. Griffith, *Alexander Pope : A Bibliography*, în două părți, Austin, statul Texas, 1922—7.
6. R. B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, 1927.
7. Cf. bibliografia capitolului de față, secția I.
8. Pentru paleografia documentelor literare engleze, vezi Wolfgang Keller, *Angelsächsische Paleographie*, 2 vol., Berlin, 1906 *(Palaestra*, 43 a și b). Pentru caligrafia elizabetană, vezi Muriel St. Clare Byrne, *Elizabethan Handwriting for Beginners*, în *Review of English Studies*, I (1925), pp. 198—209 ; Hilary Jenkinson, *Elizabethan Handwritings*, în *Library*, seria a patra, III (1922), pp. 1—34 ; McKerrow, *loc. cit.* (apendicele privind caligrafia elizabetană) ; Samuel A. Tannenbaum, *The Handwriting of the Renaissance*, New York, 1930. Metodele tehnice de cercetare a manuscriselor (microscoape, raze ultraviolete etc.) sînt descrise în R. B. Haselden, *Scientific Aids for the Study of Manuscripts*, Oxford, 1935.
9. Asemenea arbori genealogici întocmiți cu meticulozitate găsim în cartea lui R. K. Root, *The Textual Tradition of Chaucer's Troilus*, Chaucer Society, Londra, 1916.
10. Cf. bibliografia capitolului de față, secția I.
11. Cf. bibliografia capitolului de față, secția I.
12. W. S. MacCormick and J. Haseltine, *The MSS, of the Canterbury Tales*, Oxford, 1933 ; J. M. Manley, *The Text of the Canterbury Tales*, 8 vol., Chicago, 1940 ; R. W. Chambers și J. H. Grattan, *The Text of* Piers Plowman : *Critical Methods*, în *Modern Language Review*, XI (1916), pp. 257—275, și *The Text of* Piers Plowman, *ibid.*, XXVI (1926), pp. 1—51.
13. Pentru detalii, vezi Kantorowicz, citat în bibliografia capitolului de față, secția I.
14. Vezi Sculley Bradley, *The Problem of a Variorum Edition of Whitman's* Leaves of Grass, în *English Institute Annual, 1941*, New York, 1942 pp. 129—158 ; A. Pope, *The Dunciad* (ed. James Sutherland), Londra 1943.
15. Sigurd B. Hustvedt, *Ballad Books and Ballad Men*, Cambridge, Massachusetts, 1930.
16. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a II-a.
17. *Shakespeare's Hand in The Play of Sir Thomas More*, Cambridge, 1923 (culegere de studii semnate de A. W. Pollard, W. W. Greg, Sir E. M. Thompson, J. D. Wilson și R. W. Chambers) ; S. A. Tannenbaum, *The Books of Sir Thomas More*, New York, 1927.

18. *The Tempest* (ediție îngrijită de Sir A. Quiller-Couch și J. D. Wilson), Cambridge, 1921, p. XXX.
19. E. K. Chambers, *The Integrity of The Tempest*, în *Review of English Studies*, I (1925), pp. 129—150 ; S. A. Tannenbaum, *How Not to Edit Shakespeare : A Review*, în *Philological Quarterly*, X (1931), pp. 97—137 ; H. T. Price, *Towards a Scientific Method of Textual Criticism in the Elizabethan Drama*, în *Journal of English and Germanic Philology*, XXXVI (1937), pp. 151—167 (articol care se ocupă de Dover Wilson, Robertson etc.).
20. Michael Bernays, *Zur Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes*, München, 1866, a inaugurat *„die Goethephilologie"*. Vezi, de asemenea, R. W. Chapman, *The Textual Criticism of English Classics*, în *The Portrait of a Scholar*, Oxford, 1922, pp. 65—79.
21. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a III-a.
22. Michael Bernays, *Zur Lehre von den Zitaten und Noten*, în *Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte*, Berlin, 1899, vol. IV, pp. 253—347 ; Arthur Friedman, *Principles of Historical Annotation in Critical Editions of Modern Texts*, în *English Institute Annual, 1941*, New York, 1942, pp. 115—128.
23. Edmond Malone, *An Essay on the Chronological Order of Shakespeare's Plays*, în Shakespeare, *Plays*, ediție îngrijită de George Steevens (ediția a II-a, 1788, vol. I, pp. 269—346) a fost prima încercare de acest fel încununată de succes. Tabele metrice bazate pe cercetările lui Fleay, Furnivall și König în *Shakespeare. Twenty-three Plays and the Sonnets* de T. M. Parrott, New York, 1938, p. 94, și în E. K. Chambers, *William Shakespeare*, Oxford, 1930, Vol. II, pp. 397—408.
24. James Hurdis, *Cursory Remarks upon the Arrangement of the Plays of Shakespeare*, Londra, 1792.
25. Wincenty Lutoslawski, *The Origin and Growth of Plato's Logic with an Account of Plato's Style and the Chronology of His Writings*, Londra, 1897 ; pentru comentarii asupra „stilometriei" Vezi John Burnet, *Platonism*, Berkeley, 1928, pp. 9—12.
26. Giles Dawson, *Authenticity and Attribution of Written Matter* în *English Institute Annual, 1942*, New York, 1943, pp. 77—100 ; G. E. Bentley, *Authenticity and Attribution of the Jacobean and Caroline Drama, ibid.*, pp. 101—118 ; vezi E. H. C. Oliphant, *Problems of Authorship in Elizabethan Dramatic Literature*, în *Modern Philology*, VIII (1911), pp. 411—459.
27. August Wilhelm Schlegel, *Anhang, über die angeblich Shakespeare'n unterschobenen Stücke*, în *Über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, 1811, Zweiter Theil, Zweite Abtheilung, pp. 229—242.
28. J. M. Robertson, *The Shakespeare Canon*, în 4 părți, Londra, 1922—32 ; *An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon*, Londra, 1924 ; E. K. Chambers, *The Disintegration of Shakespeare*, în *Proceedings of the British Academy*, XI (1925), pp. 89—108 (reprodus în *Shakespearean Gleanings*, Oxford, 1944, pp. 1—21).
29. E. N. S. Thompson, *Elizabethan Dramatic Collaboration*, în *Englische Studien*, XL (1908), pp. 30—46 ; W. J. Lawrence, *Early Dramatic*

Collaboration, Pre-Restoration Stage Studies, Cambridge, statul Massachusetts, 1927 ; E. H. C. Oliphant, *Collaboration in Elizabethan Drama : Mr. W. J. Lawrence's Theory*, în *Philological Quarterly*, VIII (1929), pp. 1—10. Vezi și André Morize, *Problems and Methods of Literary History*, Boston, 1922, pp. 157—193, la care se găsesc exemplificări privind controversele referitoare la Diderot și Pascal.

30. E. H. C. Oliphant, *The Plays of Beaumont and Fletcher. An Attempt to Determine Their Respective Shares and the Shares of Others*, New Haven, 1927 ; *The Authorship of* The Revenger's Tragedy, în *Studies in Philology*, XXIII (1926), pp. 157—168.
31. John Robert Moore, în *Daniel Defoe : Citizen of the Modern World*, Chicago, 1958, îi atribuie lui Defoe nu mai puțin de 541 titluri.
32. *New Essays by Oliver Goldsmith* (ediție îngrijită de R. S. Crane), Chicago, 1927.
33. G. Udny Yule, *The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Cambridge, 1944.
34. J. S. Smart, *James Macpherson*, Londra, 1905 ; G. M. Fraser, *The Truth about Macpherson's Ossian*, în *Quarterly Review*, CCXLV (1925), pp. 331—345 ; Derick S. Thompson, *The Gaelic Sources of Macpherson's Ossion*, Edinburg, 1952 ; *The Poetical Works of Thomas Chatterton with an Essay on the Rowley Poems* (ediție îngrijită de W. W. Skeat), 2 vol., Londra, 1871 ; Thomas Tyrwhitt, *Appendix to Poems supposed to have been written ... by Thomas Rowley*, ediția a II-a, Londra 1778, și *A. Vindication of the Appendix to the Poems called Rowley's*, Londra, 1782 ; Edmond Malone, *Cursory Observations on the Poems attributed to Thomas Rowley*, Londra, 1782 ; Thomas Warton, *An Enquiry into the Authenticity of the Poems attributed to Thomas Rowley*, Londra 1782 ; J. Mair, *The Fourth Forger*, Londra, 1938 ; George Chalmers, *An Apology for the Believers in the Shakespeare Papers*, Londra, 1797.
35. Zoltán Haraszti, *The Works of Hroswitha*, în *More Books*, XX (1945), pp. 87—119, pp. 139—173; Edwin H. Zeydel, *The Authenticity of Hroswitha's Works*, în *Modern Language Notes*, LXI (1946), pp. 50—55; André Mazon, *Le Slovo d'Igor*, Paris, 1940; *La Geste du Prince Igor*, (ediție îngrijită de Henri Grégoire, Roman Jakobson ș.a.), New York, 1948.
36. În limba engleză, cea mai bună relatare se găsește în cartea lui Paul Selver, *Masaryk: A Biography*, Londra, 1940.
37. John Carter and Graham Pollard, *An Enquiry into the Nature of Certain Nineteenth-Century Pamphlets*, Londra, 1934; Wilfred Partington, *Forging Ahead: The True Story of... T.J. Wise*, New York, 1939; *Letters of Thomas J. Wise to J.H. Wrenn* (ediție îngrijită de Fannie E. Ratchford), New York, 1944 (în prefață autorul îl acuză de participare la fals pe H. Buxton Forman și, fără temei, pe Edmund Gosse).
38. Aceste trei cărți sînt menționate în bibliografia capitolului 19, secția I.

Capitolul 7

Literatura și biografia

1. S. T. Coleridge, într-o scrisoare din februarie 1797 către Thomas Poole, *Letters* (ediție îngrijită de E.H. Coleridge), Londra, 1895, vol. I, p. 4.
2. Cf. bibliografia capitolului de față, secția I.
3. Georg Brandes, *William Shakespeare*, 2 vol., Copenhaga, 1896; Frank Harris, *The Man Shakespeare*, New York, 1909.
4. C. J. Sisson, *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, British Academy Lecture, 1934; E. E. Stoll, *The Tempest, Shakespeare and other Masters*, Cambridge, Massachusetts, 1940 pp. 281—316.
5. John Keats, scrisoarea din 27 octombrie 1818 către Richard Woodhouse, *Letters* (ediție îngrijită de M. B. Forman), ediția a IV-a, Oxford, 1952, pp. 226—227. Vezi W. J. Bate, *Negative Capability: The Intuitive Approach in Keats*, Cambridge, Massachusetts, 1939; T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, în *The Sacred Wood*, Londra, 1920, pp. 42—53.
6. Brandes, *op. cit.*, p. 425; H. Kingsmill, *Matthew Arnold*, Londra, 1928, pp. 147—149.
7. Ramon Fernandez, *L'Autobiographie et le roman: l'exemple de Stendhal*, în *Messages*, Paris, 1926, pp. 78—109; George W. Meyer, *Wordsworth's Formative Years*, Ann Arbor, Michigan, 1943.
8. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1907; Friedrich Gundolf, *Goethe*, Berlin, 1916 (în aceste lucrări se face distincție între *Urerlebnis* și *Bildungserlebnis*).
9. V. Moore, *The Life and Eager Death of Emily Brontë*, Londra, 1936; Edith E. Kinsley, *Pattern for Genius*, New York, 1939 (o biografie care nu face altceva decît să pună cap la cap diferite citate din romanele surorilor Brontë, în care numele fictive au fost înlocuite cu nume reale); Romer Wilson, *The Life and Private History of Emily Jane Brontë*, New York, 1928 (care tratează *La Răscruce de vînturi* ca o indiscutabilă autobiografie).
10. Exemplul este luat din C.B. Tinker, *The Good Estate of Poetry*, Boston, 1929, p. 30.

Capitolul 8

Literatura și psihologia

1. Vezi Alfred Adler, *Studie über Minderwertigkeit von Organen*, München, 1927; Wayland F. Vaughan, *The Psychology of Compensation*, în *Psych. Review*, *XXXIII* (1926), pp. 467—479; Edmund Wilson, *The Wound and the Bow*, New York, 1941; de asemenea L. MacNeice, *Modern Poetry*, Londra, 1938, p. 76; L. Trilling, *Art and Neurosis*,

în *Partisan Review*, XII (1945), pp. 41—49 (reprodus în *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 160—180).

2. f. Bibliografia.
3. W. H. Auden, *Letters from Iceland*, Londra, 1937, p. 193; vezi L. MacNeice, *Modern Poetry*, Londra, 1938, pp. 25—26; Karen Horney, *The Neurotic Personality of our Time*, New York, 1937; Eric Fromm, *Escape from Freedom*, New York, 1941, și *Man for Himself*, New York, 1947.
4. Vezi W. Silz, *Otto Ludwig and the Process of Poetic Creation*, în *PMLA*, LX (1945), pp. 860—878, care reproduce majoritatea problemelor privind psihologia autorului studiate în ultimul timp de cercetătorii germani; Erich Jaensch, *Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation*, Londra, 1930 ; de asemenea, *Psychological and Psychophysical Investigations of Types...*, în *Feelings and Emotions*, Worcester, Massachusetts, 1928, p. 355 ș. urm.
5. Cu privire la sinestezie, vezi Ottokar Fischer, *Über Verbindung von Farbe und Klang: Eine literar-psychologische Untersuchung*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, II (1907), pp. 501—534; Albert Wellek, *Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte*, în *Zeitschrift für Asthetik*, XXIII (1929), pp. 14—42 ; *Renaissance- und Barocksynästhesie*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft*, IX (1931), pp. 534—584; E. v. Erhardt-Siebold, *Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism*, în *PMLA*, XLVII (1932), pp. 577—592; W. Silz, *Heine's Synaesthesia*, în *PMLA*, LVII (1942), pp. 469—488; S. de Ullman, *Romanticism and Synaesthesia*, în *PMLA*, LX (1945), pp. 811—827 ; A. G.Engstrom, *In Defense of Synaesthesia in Literature*, în *Philological Quarterly*, XXV (1946), pp. 1—19.
6. Vezi Richard Chase, *The Sense of the Present*, în *Kenyon Review*, VII (1945), p. 218 ș.urm. Citatele sînt din lucrarea : T. S. Eliot, *The Use of Poetry*, pp. 118—119, 155 și 148. Eseul la care se referă Eliot, *Le symbolisme et l'âme primitive*, a apărut în *Revue de littérature comparée*, XII (1932), pp. 356—386. Vezi și studiul lui Emile Cailliet, *Symbolisme et âmes primitives*, Paris, 1936, în a cărui încheiere autorul relatează o conversație cu Eliot.
7. Carl G. Jung. *On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art*, în *Contributions to Analytical Psychology*, Londra, 1928, și *Psychologische Typen*, 1921, și vezi Jolan Jacobi, *Die Psychologie von Carl G. Jung*, 1949. Dintre filozofii, psihologii și esteticienii englezi care sînt în mod notoriu tributari lui Jung, citățm : John M. Thorburn, *Art and the Unconscious*, 1925 ; Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination*, 1934 ; Herbert Read, *Myth, Dream, and Poem*, în *Collected Essays in Literary Criticism*, Londra, 1938, pp. 101—116; H. G. Baynes, *Mythology of the Soul*, Londra, 1940; M. Esther Harding, *Women's Mysteries*, Londra, 1935.
8. Vezi în privința istoricului tipologiilor: A. A. Roback, *The Psychology of Character with a Survey of Temperament*, New York, 1928;

Eduard Spranger, *Lebensformen, Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, Halle, 1927, ediția a VIII-a, Tübingen, 1950; Ernst Kretschmer, *Körperbein und Charakter*, Berlin, 1922, ediția a XX-a, 1951 ; *Geniale Menschen*, Berlin, 1929, ediția a IV-a, 1948. Cu privire la tipul „creator" și la tipul „posedat", vezi W. H. Auden, *Psychology and Art*, în *The Arts Today* (redactor G. Grigson), Londra, 1935, pp. 1—21.

9. F. W. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1872; Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, 1900; Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique*, Paris, 1935. Termenul „demonic" a fost introdus de Goethe (care l-a folosit pentru prima dată în *Urworte*, 1817) și reprezintă o noțiune importantă în teoria germană modernă a creației artistice; vezi M. Schütze, *Academic Illusions in the Field of Letters*, Chicago, 1933, p. 91 și urm.
10. C. S. Lewis, *The Personal Heresy....*, Londra, 1939, pp. 22—23; W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung...*, Leipzig, 1906; vezi Schütze, *op. cit.*, p. 96 și urm.
11. Norah Chadwick, *Poetry and Prophecy*, Cambridge, 1942 (despre șamanism); Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*.
12. Elisabeth Schneider, *The „Dream" of Kubla Khan*, în *PMLA*, LX (1945), pp. 784—801, punct de vedere dezvoltat ulterior în lucrarea *Coleridge, Opium, and Kubla Khan*, Chicago, 1953. Vezi și Jeanette Marks, *Genius and Disaster: Studies in Drugs und Genius*, New York, 1925.
13. Aelfrida Tillyard, *Spiritual Exercises and Their Results...*, Londra, 1927; R. van Gelder, *Writers and Writing*, New York, 1946; Samuel Johnson, *Milton*, în *Lives of the Poets*.
14. Cu privire la părerile lui Hemingway despre scrisul la mașină: R. G. Berkelman, *How to Put Words on Paper, în Saturday Review of Literature*, 20 decembrie 1945. Despre dictare și stil: Theodora Bosanquet, *Henry James at Work* (Hogarth Essays), Londra, 1924.
15. Dintre scriitorii care vorbesc despre metodele lor de creație esteticienii germani îi citează mai ales pe Goethe și pe Otto Ludwig; cei francezi, pe Flaubert (corespondența) și pe Valéry; criticii americani, pe Henry James (prefețele la ediția operelor sale publicată la New York [1908—1909]) și pe T. S. Eliot. O ilustrare excelentă a teoriei franceze este studiul lui Valéry, despre Poe (Paul Valéry, *Situation de Baudelaire*, în *Variété II*, Paris, 1937, pp. 155—160).
16. Despre semne și simboluri, vezi S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Massachusetts, 1942, pp. 53—78, și Helmut Hatzfeld, *The Language of the Poet, Studies in Philology*, XLIII (1946) pp. 93—120.
17. J. L. Lowes, *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Boston, 1927.
18. W. Dibelius, *Charles Dickens*, Leipzig, 1926, p. 347—373.
19. Albert R. Chandler, *Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics*, New York, 1934, p. 328; A. Thibaudet, *Gustave Flaubert, Paris*, 1935, pp. 93—102 [în românește Albert

Thibaudet, *Fiziologia criticii: Pagini de critică și de istorie literară*, București, 1966, *passim*]; Frederik H. Prescott, *The Formation of Imaginary Characters*, în *The Poetic Mind*, New York, 1922, p. 187 ș. urm.; A. H. Nethercot, *Oscar Wilde on His Subdividing Himself*, în *PMLA*, IX (1945), pp. 616—617.

20. *The Letters of John Keats* (ediție îngrijită de M. B. Forman), ediția a IV-a, New York, 1935, p. 227. Emendarea adusă textului este recomandată în nota lui Forman.
21. A. Feuillerat, *Comment Proust a composé son roman*, New Haven, 1934; vezi, de asemenea, eseurile lui Karl Shapiro și Rudolf Arnheim în culegerea *Poets at Work* (îngrijită de C. D. Abbott), New York, 1948.
22. Vezi James H. Smith, *The Reading of Poetry*, Boston, 1939 (în această lucrare locul variantelor abandonate de poeți este luat de variante inventate de autor).
23. Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*, Cambridge, 1930; Oscar J. Campbell, *What is the Matter with Hamlet ?*, în *Yale Review*, XXXII (1942), pp. 309—322; Henri Delacroix, *La Psychologie de Stendhal*, Paris, 1918; F. J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge, 1945, pp. 256—288.
24. Vezi L.C.T. Forest, *A. Caveat for Critics against Invoking Elizabethan Psychology*, în *PMLA*, *LXI* (1946), pp. 651—672.
25. Vezi scrierile lui E. E. Stoll, *passim*, mai ales *From Shakespeare to Joyce*, New York, 1944, p. 70 și urm.

Capitolul 9

Literatura și societatea

1. Cf. bibliografia capitolului de față, secția I.
2. Vezi excelentul studiu al lui Morris R. Cohen, *American Literary Criticism and Economic Forces*, în *Journal of the History of Ideas*, I (1940), pp. 369—374.
3. Cu privire la De Bonald, vezi Horatio Smith, *Relativism in Bonald's Literary Doctrine*, în *Modern Philology*, XXXII (1934), pp. 193—210; B. Croce, *La letteratura come „espressione della società*, în *Problemi di estetica*, Bari, 1910, pp. 56—60.
4. Introducerea la *Histoire de la littérature anglaise* (1863): *„Si elles fournissent des documents, c'est qu'elles sont des monuments'*, p. XLVII, Vol. I al ediției a II-a, Paris, 1866 [în românește Hippolyte Taine, *Pagini de critică*, București, 1965, p. 272].
5. Vezi, de pildă, Havelock Ellis, *A Study of British Genius*, Londra, 1904 (ediție revăzută, Boston, 1926); Edwin L. Clarke, *American Men of Letters: Their Nature and Nurture*, New York, 1916 („Columbia Studies in History, Economics, and Public Law", vol. 72); A. Odin, *Genèse des grands hommes*, 2 vol. Paris, 1895.

6. Sakulin, N. P., *Die russische Literatur*, Wildpark-Potsdam, 1927 (în lucrarea *Handbuch der Literaturwissenschaft* editată de Oskar Walzel).
7. De pildă, D. Blagoi, *Soţiologhia tvorcestva Puşkina*, Moscova, 1931.
8. Herbert Schoeffler, *Protestantismus und Literatur*, Leipzig, 1922. Problema originii sociale este, în mod evident, strîns legată de problema primelor impresii, a primului mediu fizic şi social în care a trăit un scriitor. După cum a arătat Schoeffler, în Anglia fiii preoţilor de la ţară au contribuit mult la crearea literaturii preromantice engleze şi la formarea gustului englez în secolul al XVIII-lea. Datorită faptului că au trăit la ţară, aproape literalmente în cimitir, la ei s-a putut dezvolta uşor înclinaţia pentru poezia peisagistică şi poezia cimitirelor, pentru meditaţiile asupra morţii şi nemuririi.
9. L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson*, Londra, 1937, (lucrare reeditată de „Penguin Books" în 1962).
10. Lily Campbell, *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*, San Marino, 1947 ; Sir Charles Firth, *The Political Significance of Swift's* Gulliver's Travels, în *Essays: Historical and Literary*, Oxford, 1938, pp. 210—241.
11. Prosper de Barante, *De la littérature française pendant le dix-huitième siècle*, Paris, ediţia a III-a, 1822, p. V. Prefaţa nu se găseşte în prima ediţie, din 1809. Punctul de vedere susţinut de Barante este cu strălucire dezvoltat de Harry Levin în studiul *Literature as an Institution*, apărut în *Accent*, VI (1946), pp. 159—168, şi reprodus în culegerea *Criticism* (ed. Schorer, Miles, McKenzie), New York, 1948, pp. 546—553.
12. Ashley H. Thorndike, *Literature in a Changing Age*, New York, 1921, p. 36.
13. Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, Londra, 1932.
14. Cîteva lucrări care tratează aceste probleme : Alfred A. Harbage, *Shakespeare's Audience*, New York, 1941; R. J. Allen, *The Clubs of Augustan London*, Cambridge, statul Massachusetts, 1933; Chauncey B. Tinker, *The Salon and English Letters*, New York, 1915; Albert Parry, *Garrets and Pretenders: a History of Bohemianism in America*, New York, 1933.
15. Vezi Grace Overmyer, *Government and the Arts*, New York, 1939. Cu privire la Uniunea Sovietică vezi scrierile lui Freeman, Max Eastman, W. Frank etc.
16. G. V. Plehanov, *Iskusstvo i obscestvennaia jizn*, 1912—1913, (vezi în *Izbrannîe filosofskie proizvedenia*, Moscova, 1958, tom V, sau în traducere franceză *L'art et la vie sociale*, Paris, 1950). Studii care discută mai ales aspectul ideologic sînt : A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France*, Paris, 1906, retipărit 1959; Rose R. Egan, *The Genesis of the Theory of Art for Art's Sake in Germany and England*, 2 părţi, Northampton, 1921—4; Louise Rosenblatt, *L'Idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise*, Paris, 1931.

17. L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, München, 1923 (ediția a II-a, Leipzig, 1931) ; vezi Schücking, *Die Familie im Puritanismus*, Leipzig, 1929.
18. Vezi T. A. Jackson, *Charles Dickens, The Progress of a Radical*, Londra, 1937.
19. Q. D. Leavis, *op. cit.* în nota 13; K. C. Link și H. Hopf, *People and Books*, New York, 1946; F. Baldensperger, *La Littérature: création, succès, durée*, Paris, 1913; P. Stapfer, *Des réputations littéraires*, Paris, 1893; Gaston Rageot, *Le Succès: auteurs et public — essai de critique sociologique*, Paris, 1906; Émile Hennequin, *La Critique scientifique*, Paris, 1882. Urmările sociale ale unei alte arte, ale cinematografiei, sînt judicios studiate de Mortimer Adler în lucrarea sa *Art and Prudence*, New York, 1937.
O strălucită schiță dialectică referitoare la „funcția estetică, norma și valoarea ca fapte sociale" se găsește în Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakt*, Praga, 1936.
20. Thomas Warton, *History of English Poetry*, Londra, 1774, vol. I, p. 1.
21. E. Kolm-Bramstedt, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany*, Londra, 1937, p. 4.
22. Vezi André Monglond, *Le Héros préromantique, Le Préromantisme français*, vol. I, Grenoble, 1930; R. P. Utter și G. B. Needham, *Pamela's Daughters*, New York, 1937. De asemenea, scrierile lui E. E. Stoll, de pildă, *Heroes and Villains: Shakespeare, Middleton, Byron, Dickens*, în *From Shakespeare to Joyce*, Garden City, 1944, pp. 307—327.
23. Charles Lamb, *On the Artificial Comedy*, în *Essays of Elia*, 1821; T. B. Macaulay, *The Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh, and Farquhar*, în *Edinburgh Review*, LXII (1841); J. Palmer, *The Comedy of Manners*, Londra, 1913; K. M. Lynch, *The Social Mode of Restoration Comedy*, New York, 1926.
24. E. E. Stoll, *Literature and Life*, în *Shakespeare Studies*, New York, 1927, și mai multe articole în *From Shakespeare to Joyce*, Garden City, 1944.
25. John Maynard Keynes, *A Treatise on Money*, New York, 1930, vol. II, p. 154.
26. A. V. Lunacearski, citat de L. C. Knights, *op. cit.*, p. 10, după revista *Listener*, 27 decembrie 1934.
27. *Einführung zur Kritik der politischen Ökonomie (Introducere la Contribuții la critica economiei politice* — 1857), un manuscris lăsat neterminat de Marx și publicat într-o revistă obscură în 1903 *[Die Neue Zeit]*. Reprodus în Karl Marx-Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*, sub îngrijirea lui M. Lifschitz, Berlin, 1949, pp. 21—22 [în românește: Karl Marx-Friedrich Engels, *Opere*, vol. 13, București, 1962, p. 684]. În acest pasaj poziția marxistă pare să fie amendată. Există și alte afirmații prudente, de pildă în scrisoarea lui Engels către Starkenburg (25 ianuarie 1894) : „Dezvoltarea politică, juridică, filizofică, religioasă, artistică etc. se întemeiază pe

dezvoltarea economică. Dar toate acestea acționează, totodată și una asupra celeilalte, precum și asupra bazei economice" (Marx-Engels, *Ausgewählte Schriften*, Moscova, 1950, vol. II, p. 476 [în românește Marx-Engels, *Opere alese*, în două volume, ediția a III-a, București, 1967, vol. II p. 476]). Într-o scrisoare către Joseph Bloch (21/22 septembrie 1890), Engels recunoaște că el și Marx au exagerat rolul factorului economic și au minimalizat rolul interacțiunii reciproce; iar într-o scrisoare către Mehring, (14 iulie 1893), spune că ei au „neglijat" latura formală — modul în care evoluează ideile (Marx-Engels, *Ausgewählte Schriften*, Moscova, 1950, vol. II, p. 458 și urm., 467 și urm. [în românește Marx-Engels, *Opere alese*, vol. II, p. 459 și urm.]). Pentru un studiu mai minuțios, vezi Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter*, Stuttgart, 1959.

28. A. A. Smirnov, *Tvorcestvo Șekspira*, Leningrad, 1943.
29. Max Scheler, *Probleme einer Soziologie des Wissens*, în *Versuch zu einer Soziologie des Wissens* (culegere editată de Max Scheler), München și Leipzig, 1924, vol. I, p. 1—146, și *Probleme einer Soziologie des Wissens*, în *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Leipzig, 1926, pp. 1—226; Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie*, Freiburg, 1952, Această teorie este discutată în următoarele lucrări: H. Otto Dahlke, *The Sociology of Knowledge*, H. E. Barnes, Howard Becker, și F. B. Becker, *Contemporary Social Theory*, New York, 1940, pp. 64—99; Robert K. Merton, *The Sociology of Knowledge*, în culegerea *Twentieth-Century Sociology* (îngrijită de Georges Gurvitch și Wilbert E. Moore), New York, 1945, pp. 366—405; Gerard L. De Gré, *Society and Ideology : an Inquiry into the Sociology of Knowledge*, New York, 1943; Ernst Gruenwald, *Das Problem der Soziologie des Wissens*, Viena, 1934; Thelma Z. Lavine, *Naturalism and the Sociological Analysis of Knowledge*, în culegerea *Naturalism and the Human Spirit* (îngrijită de Yervant H. Krikorian), New York, 1944, pp. 183—209; Alexander C. Kern, *The Sociology of Knowledge in the Study of Literature*, în *Sewanee Review*, L (1942), pp. 505—514.
30. Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, 3 vol., Tübingen, 1920—21; R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, Londra, 1926, lucrare reeditată în „Penguin Books", în 1938, (cu o nouă prefață scrisă în 1937); Joachim Wach, *The Sociology of Religion*, Chicago, 1944.
31. Cf. studiul critic al lui Pitirim A. Sorokin, *Contemporary Sociological Theories*, New York, 1928, p. 710.
32. P. A. Sorokin, *Fluctuations of Forms of Art, Social and Cultural Dynamics*, vol. I, New York, 1937, în special cap. I.
33. Edwin Berry Burgum, *Literary Form: Social Forces and Innovations*, în *The Novel and the World's Dilemma*, New York, 1947, pp. 3—18.
34. Fritz Brüggemann, *Der Kampf um die bürgerliche Welt und Lebensauffassung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, III (1925), pp. 94—127.

35. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, 1896; J. E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, New York, 1913; *Themis*, Cambridge, 1912; George Thomson, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of the Drama*, Londra, 1941, și *Marxism and Poetry*, Londra, 1945 (un scurt articol foarte interesant, cu exemplificări bazate pe materiale irlandeze); Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, Londra, 1937; Kenneth Burke, *Attitudes toward History*, New York, 1937; *Anthropology and the Classics*, (culegere îngrijită de Robert R. Marett), Oxford, 1908.

Capitolul 10

Literatura și ideile

1. Hermann Ulrici, *Über Shakespeares dramatische Kunst*, 1939.
2. George Boas, *Philosophy and Poetry*, Wheaton College, Massachusetts, 1932, p. 9.
3. T. S. Eliot, *Selected Essays*, New York, 1932, pp. 115—116.
4. De pildă, *„God is in Heaven; all's right with the world"* (Dumnezeu este în Cer; pe pămînt totul e bine) exprimă ideea că Dumnezeu a creat cea mai bună dintre lumi. *On earth the broken arch; in heaven a perfect round* (Pe pămînt, arcul frînt; în cer, sfera perfectă) exprimă relația de la limitat la infinit, de la conștiința imperfecțiunii la posibilitatea desăvîrșirii etc.
5. Cf. bibliografia capitolului de față.
6. Cf. bibliografia capitolului de față.
7. Leo Spitzer, Milieu *and* Ambiance: *An Essay in Historical Semantics, in Philosophy and Phenomenological* Research, III (1942), pp. 1—42, pp. 169—218 (reprodus în culegerea *Essays in Historical Semantics*, New York, 1948, pp. 179—316); *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung"*, *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion*, II (1944), pp. 409—464, și III (1945), pp. 307—364.
8. Etienne Henri Gilson, *Les Idées et les lettres*, Paris 1932.
9. Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, 3 vol., Paris, 1934; *La pensée européenne au XVIII-e siècle de Montesquieu à Lessing*, 3 vol., Paris, 1946.
10. M. O. Gerșenzon, *Mudrost Pușkina*, Moscova, 1919.
11. Exemple de studii „metafizice" despre Dostoievski sînt: V. Rozanov, *Legenda o Velikom Inkvizitore*, St. Petersburg, 1894; D. Merejkovski, *Tolstoi i Dostoievski*, 2 vol., St. Petersburg 1912; Leo Cestov, *Dostoievski i Nietzsche*, St. Petersburg, 1905; Nikolai Berdiaev, *Mirosozerțanie Dostoevskogo*, Praga, 1923; Viaceslav Ivanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoyevsky*, New York, 1952.
12. Hermann Glockner, *Philosophie und Dichtung: Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, XV (1920—21), pp. 187—204.

13. Vezi René Wellek, *Literary Criticism and Philosophy: A Note on Revaluation*, în *Scrutiny*, V (1937), pp. 375—383, și F. R. Leavis, *Literary Criticism and Philosophy: A Reply*, în *Scrutiny*, VI (1937), pp. 59—70 (reprodus în culegerea *The Importance of Scrutiny*, întocmită de E. Bentley, New York, 1948, pp. 23—40).
14. Rudolf Unger, *Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft*, München, 1908 ; *Weltanschauung und Dichtung*, Zürich, 1917 ; *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*, Berlin, 1924 ; *Literaturgeschichte und Geistesgeschichte*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IV (1925), pp. 177—192. Toate aceste studii au fost adunate în lucrarea *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, 2 vol., Berlin, 1929.
15. Rudolf Unger, *Herder, Novalis, Kleist: Studien über die Entwicklung des Todesproblems*, Frankfurt, 1922 ; Walther Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung*, Halle, 1928 ; Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts und in der Romantik*, Halle, 1922.
16. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, 1930.
17. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford, 1936 ; Theodore Spencer, *Death and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, Massachusetts, 1936.
18. Hoxie Neale Fairchild, *Religious Trends in English Poetry*, 4 vol., New York, 1939—1943.
19. André Monglond, *Le Préromantisme français*, 2 vol., Grenoble, 1930 ; Pierre Trahard, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIII-e siècle*, 4 vol., Paris, 1931—3.
20. Vezi o excelentă trecere în revistă a studiilor privind această problemă în articolul lui Sigmund Skard, *The Use of Color in Literature* în *Proceedings of the American Philosophical Society*, XC (nr. 3, iulie 1946), pp. 163—249. Bibliografia, care însumează 1183 titluri, include și o bogată literatură asupra sentimentului peisajului.
21. Balzac, *Cousine Bette*, cap. 9.
22. Gellert, scrisoare către contele Hans Moritz von Brühl, datată 3 aprilie 1755 (în biblioteca Universității Yale).
23. Samuel Johnson, *Prayers and Meditations, Letters to Miss Boothby* etc.
24. Cf. prima versiune a teoriei lui Dilthey despre tipuri în *Die drei Grundformen der Systeme in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Archiv für Geschichte der Philosophie*, XI (1898), pp. 557—586 (reprodus în *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1925, vol. IV, pp. 528—554). Versiuni ulterioare în articolul *Das Wesen der Philosophie* în culegerea *Die Kultur der Gegenwart* (îngrijită de Paul Hinneberg) (Teil I, Abteilung VI, 'Systematische Philosophie', Berlin 1907, pp. 1—72, reprodus în *Gesammelte Schriften*, vol. V, Partea I, pp. 339—416), și articolul *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den philosophischen Systemen*, în culegerea *Weltanschauung*,

Philosophie, Religion (îngrijitor Max Frischeisen-Köhler) Berlin, 1911, pp. 3—54 (reprodus în *Gesammelte Schriften*, vol. VIII, pp. 75—120).
25. Herman Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei*, Jena, 1908 ; *Typische Kunststile in Dichtung und Musik*, Jena, 1915.
26. Unger în *Weltanschauung und Dichtung*, vezi *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, p. 77 și urm.
27. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin-Babelsberg, 1923, p. 77 și urm.
28. H. W. Eppelsheimer, *Das Renaissanceproblem*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1933), p. 497.
29. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit : Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, 4 vol., Leipzig, 1923—53 ; Herbert Cysarz, *Erfahrung und Idee*, Viena, 1921 ; *Deutsche Barockdichtung*, Leipzig, 1924 ; *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, Halle, 1926 ; *Von Schiller bis Nietzsche*, Halle, 1928 ; *Schiller*, Halle, 1934 ; Max Deutschbein, *Das Wesen des Romantischen*, Goethen, 1921 ; George Stefansky, *Das Wesen der deutschen Romantik*, Stuttgart, 1923 ; Paul Meissner, *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*, Berlin, 1934.
30. Ernst Cassirer, *Freiheit und Form*, Berlin, 1922 ; *Idee und Gestalt*, Berlin, 1921. Vezi Cysarz, *op. cit.*
31. B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari, 1920.
32. B. Croce, *Goethe. Con una scelta di liriche nuovamente tradotte*, Bari, 1946 ; pp. 116—117.

Capitolul 11

Literatura și celelalte arte

1. Émile Legouis, *Edmund Spenser*, Paris, 1923 ; Elizabeth W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth-Century*, New York, 1925 ; Sir Sidney Colvin, *John Keats*, Londra, 1917.
2. Stephen A. Larrabee, *English Bards and Grecian Marbles : The Relationship between Sculpture and Poetry especially in the Romantic Period*, New York, 1943.
3. Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1926.
4. Cf. Bibliografia capitolului de față, secția I.
5. Vezi Bruce Pattison, *Music and Poetry of the English Renaissance*, Londra, 1948 : Germaine Bontoux. *La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth*, Paris, 1938 ; Miles M. Kastendieck, *England's Musical Poet : Thomas Campion*, New York, 1938 ; John Hollander, *The Untuning of the Sky*, Princeton, 1961.
6. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1939, lucrare reeditată în 1962, și *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, New York, 1955. Cf., de asemenea, publicațiile Institutului Warburg și lucrările lui Fritz Saxl, Edgar Wind ș.a. Există multe lucrări

despre prezentarea picturală (pe vase) a epopeilor lui Homer și a tragediilor grecești, de pildă, Carl Robert, *Bild und Lied*, Berlin, 1881 ; Louis Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926.

7. Larrabee, *loc. cit.*, p. 87. Un studiu mai amplu, de R. Wellek, într-o recenzie publicată în *Philological Quarterly*, XXIII (1944), pp. 382—383.
8. W. G. Howard, *Ut Pictura Poesis*, în *PMLA*, XXIV (1909), pp. 40—123 ; Cicely Davies, *Ut Pictura Poesis*, în *Modern Language Review*, XXX (1935), pp. 159—169 ; Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis ; The Humanistic Theory of Painting*, în *Art Bulletin*, XXII (1940), pp. 197—269 ; Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts : The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, 1958.
9. În studiul ei *Jacobean Drama*, Londra, 1936, Una Ellis-Fermor face o amănunțită „analiză muzicală" a comediei *Volpone* de Ben Jonson, iar în culegerea *Elizabethan Studies and Other Essays in Honor of George C. Reynolds*, (Boulder, Colorado, 1945, pp. 185—191) George R. Kernodle, care semnează studiul *The Symphonic Form of king Lear*, a încercat să stabilească forma simfonică a *Regelui Lear*.
10. Cf. Erwin Panofsky, *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*, în *Studies in Iconology*, New York, 1939, p. 171 și urm.
11. Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'Ancien*, 2 vol., Bruxelles, 1935 ; vezi de asemenea *Die Zeichnungen Peter Breugels*, München, 1925 ; critica lui Carl Neumann în *Deutsche Vierteljahrschrift*, IV (1926), p. 308 și urm.
12. Cf. capitolul precedent *Literatura și ideile*.
13. Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espresione e linguistica generale*, Palermo, 1902 ; ediția a X-a revăzută.
14. John Dewey, *Art As Experience*, New York, 1934, p. 212.
15. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, 1940, p. 213 și urm., mai ales pp. 221—226 ; John Dewey, *op. cit.*, pp. 175 și urm., 218 și urm. Argumente împotriva folosirii noțiunii de ritm pentru artele plastice se găsesc în Ernst Neumann, *Untersuchungen zur psychologie und Aesthetik des Rhythmus*, Leipzig, 1894 ; și în Fritz Medicus, *Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste*, în culegerea *Philosophie der Literaturwissenschaft* (îngrijitor E. Ermatinger), Berlin, 1930, p. 195 și urm.
16. George David Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Massachusetts 1933.
17. De pildă, în prefața lui John Hughes la ediția lucrării *Faerie Queene* îngrijită de el (1715) și în Richard Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*, 1762.
18. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München, 1923, vol. I, pp. 151, 297, 299, 322, 339.

19. Cf. articolul lui R. Wellek citat în secția I a bibliografiei capitolului de față, precum și studiul său *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V (1946), pp. 77—108. Ele cuprind numeroase exemple concrete și trimiteri la alte studii care tratează problema.
20. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915.
21. Vezi Hanna Lévy, *Henri Wölfflin, Sa théorie. Ses prédécesseurs* Rottweil, 1936 (teză de doctorat scrisă la Paris).
22. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : Eine Revision*, în *Logos*, XXII (1933), pp. 210—224 (reprodus în cartea sa *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel, 1941), pp. 18—24.
23. O. Walzel, *Shakespeares dramatische Baukunst*, în *Jahrbuch der Shakespearegesellschaft*, LII (1916), pp. 3—35 (reprodus în *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung*, Leipzig, 1926, pp. 302—325).
24. *Ibid.*, (Berlin 1917), în special *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Wildpark-Potsdam 1923, pp. 265 și urm. și 282 și urm.
25. Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, München, 1922, Vezi și criticile ce i s-au adus de Martin Schütze, *Academic Illusions*, Chicago, 1933.
26. Cf. Christopher Hussey, *The Picturesque : Studies in a Point of View*, Londra, 1927, p. 5.
27. Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (ed. W. W. Kaegi), Berna, 1943, p. 370.
28. O analiză competentă a acestor teorii, la Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, vol. I, Cincinnati, 1937. Cf. și W. Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, Berlin, 1930.
29. E. Legouis și L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1924, p. 279.

INTRODUCERE LA PARTEA A IV-A

1. Vezi Sidney Lee, *The Place of English Literature in the Modern University*, Londra, 1913 (reprodus în culegerea *Elizabethan and Other Essays*, Londra 1929, p. 7).
2. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a III-a.
3. De pildă, Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin, 1917 ; *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Potsdam, 1923 ; *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926.
4. În ceea ce privește mișcarea din Rusia, vezi Victor Erlich, *Russian Formalism*, Haga, 1955.
5. Cf. în special William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Londra, 1930 și reeditată în „Penguin Books", 1962 ; F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, Londra, 1932 : Geoffrey Tillotson, *On the Poetry of Pope*, 1938.
6. Vezi bibliografia capitolului de față, secția a IV-a.

7. L. C. Knights, *How many Children had Lady Macbeth ?*, Londra, 1933, pp. 15—54 (reprodus în *Explorations*, Londra, 1946, pp. 15—54), pledează elocvent împotriva confundării dramei cu viața. Lucrările lui E. E. Stoll, L. L. Schücking și ale altora au subliniat în mod deosebit rolul convenției și distanțarea de viață în dramă.
8. Lucrările lui Joseph Warren Beach și cartea lui Percy Lubbock *The Craft of Fiction*, Londra, 1921 sînt remarcabile. În U.R.S.S. studiul lui Viktor Șklovski *O teorii prozî*, 1925 și numeroase lucrări de V. V. Vinogradov și B. M. Eihenbaum folosesc în studiul romanului metoda formalistă.
9. Jan Mukařovský, Introducere la *Máchuv Máj*, Praga, 1928, pp. IV—VI.
10. Cf. „Nici acțiunea propriu-zisă, nici personajele unui roman nu pot fi rezumate... acțiunea și personajele nu sînt clare decît ca precipitate ale memoriei ; totuși, valență emotivă au numai în soluție" (C. H. Rickword, *A Note on Fiction*, în culegerea *Toward Standards of Criticism*, apărută sub îngrijirea lui F. R. Leavis, Londra, 1935, p. 33).

Capitolul 12

Modul de existență al operei literare

1. Cf. bibliografia capitolului de față, secția I.
2. Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, New York, 1936 ; Margaret Church, *The First English Pattern Poems*, în *PMLA*, LXI (1946), pp. 636—650 ; A. L. Korn, *Puttenham and the Oriental Pattern Poem*, în *Comparative Literature*, IV (1954), pp. 289—303.
3. Cf. Alfred Einstein, *Augenmusik im Madrigal*, în *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, XIV (1912), pp. 3—21.
4. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1924, pp. 125, 248. Cf. *Practical Criticism*, Londra, 1929, p. 349.
5. Richards, *Principles*, pp. 225—227.
6. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a IV-a.
7. Exemplele sînt împrumutate din articolul lui Walzel menționat în bibliografia acestui capitol, secția a IV-a.
8. După cum spune J. E. Spingarn, „Scopul poetului trebuie judecat prin prisma artei creatoare, adică prin prisma poemului însuși" (*The New Criticism, Criticism and America*, New York, 1924, pp. 24—25).
9. E. M. Tillyard și C. S. Lewis, *The Personal Heresy : A Controversy*, Londra, 1934 ; E. M. Tillyard, *Milton*, Londra, 1930, p. 237.
10. Pierre Audiat, în *Biographie de l'oeuvre littéraire*, Paris, 1925, a susținut că opera literară „reprezintă o perioadă din viața scriitorului" și în consecință s-a încurcat tocmai în asemenea speculații absurde și absolut inutile.

11. Jan Mukařovský, *L'art comme fait sémiologique*, în *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague*, Praga, 1936, pp. 1065—1072.
12. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.
13. Mai ales în De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1916.
14. Cf. E. Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Haga, 1950, p. 83.
15. Cf. nota 7 la introducerea părții a IV-a.
16. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a II-a.
17. Cf. Louis Teeter, *Scholarship and the Art of Criticism*, în *ELH*, V (1938), pp. 173—193.
18. Cf. Ernst Troeltsch, *Historiography*, în *Hastings' Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Edinburgh, 1913, vol. VI, p. 722.
19. Acest termen este folosit și de Ortega y Gasset, dar într-un sens diferit.

Capitolul 13

Eufonia, ritmul și metrul

1. Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Massachussetts, 1933.
2. Cuvîntul rus *instrumentovka* este o traducere a termenului *instrumentation* folosit de René Ghil în studiul său *Traité du verbe*, Paris, 1886. În acest studiu el consideră că termenul trebuie aplicat cu prioritate la poezie (cf. p. 18). Mai tîrziu, Ghil a corespondat cu Valeri Briusov, poetul simbolist rus. (Cf. *Lettres de René Ghil*, Paris, 1935, pp. 13—16, 18—20).
3. Vezi lucrarea experimentală a lui Carl Stumpf, *Die Sprachlaute*, Berlin, 1926, mai ales p. 38 și urm.
4. W. J. Bate, *The Stylistic Development of John Keats*, New York, 1945.
5. Osip Brik, *Zvukovie povtori*, în culegerea *Poetika*, St. Petersburg, 1919.
6. Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime*, Palo Alto, 1931.
7. W. K. Wimsatt, *One Relation of Rhyme to Reason*, în *Modern Language Quarterly*, V (1944), pp. 323—338 (reprodus în *The Verbal Icon*, Lexington, Kentucky, 1954, pp. 153—166).
8. H. C. Wyld, *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope*, Londra, 1923. Vezi și Frederick Ness, *The Use of Rhyme in Shakespeare's Plays*, New York, 1941.
9. V. Jirmunski, *Rifma, ee istoria i teoria*, Petrograd, 1923; Valeri Briusov, *O rifme*, în *Peceat i revoluția*, 1924 (I, pp. 114—123) recenzează cartea lui Jirmunski și sugerează studierea a numeroase alte probleme în legătură cu rima. Un început modest pe drumul cel bun îl constituie lucrarea lui Charles F. Richardson, *A Study of English Rhyme*, Hanover, New Hampshire, 1909.

10. Wolfgang Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer*, Leipzig, 1932 („Palaestra", nr. 179) ; I. A. Richards, *Practical Criticism*, Londra, 1929, pp. 232—233.
11. J. C. Ransom, *The World's Body*, New York, 1938, pp. 95—97. Am putea totuși arăta că schimbarea făcută de Ransom este numai *aparent* ușoară. Înlocuind, în *murmuring*, pe *m* cu *d* distrugem repetiția „m-m" scoțînd astfel cuvîntul *innumerable* din tiparul sonor în care a fost inclus. Luat separat, *innumerable* este, desigur, absolut ineficace din punct de vedere onomatopeic.
12. M. Grammont, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, 1913.
13. René Etiemble, *Le Sonnet des Voyelles*, în *Revue de littérature comparée*, XIX (1939), pp. 235—261, discută numeroasele anticipații care se găsesc în A. W. Schlegel și alții.
14. Albert Wellek, *Der Sprachgeist als Doppelempfinder*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, XXV (1931), pp. 226—262.
15. Cf. Stumpf, citat mai sus în nota 3, și Wolfgang Köhler, *Akustische Untersuchungen*, în *Zeitschrift für Psychologie*, LIV (1910), pp. 241—289, LVIII (1911), pp. 59—140, LXIV (1913), pp. 92—105, LXXII (1915), pp. 1—192. Roman Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Upsala, 1941, sprijină aceste rezultate cu exemple luate din limbajul copiilor și al persoanelor lovite de afazie.
16. Cf., de pildă, E. M. Hornbostel, *Laut und Sinn*, în culegerea *Festschrift Meinhof*, Hamburg, 1927, pp. 329—348 ; Heinz Werner, *Grundfragen der Sprachphysiognomik*, Leipzig, 1932. Katherine M. Wilson, *Sound and Meaning in English Poetry*, Londra, 1930, este un studiu general despre metrică și tiparele sonore.
17. Studii recente utile sînt : A. W. de Groot, *Der Rhythmus*, în *Neophilologus*, XVII (1932), pp. 81—100, 177—197, 241—265 ; și Dietrich Sekel, *Hölderlins Sprachrhythmus*, Leipzig, 1937 („Palaestra" nr. 207), o carte care examinează în general problemele în legătură cu ritmul și conține o bibliografie completă.
18. De pildă, în W. K. Wimsatt, *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven, 1941, pp. 5—8.
19. Joshua Steele, *Prosodia Rationalis, or an Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech*, Londra, 1775.
20. Eduard Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg, 1912 ; Ottmar Rutz, *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig, 1911 ; *Sprache, Gesang und Körperhaltung*, München, 1911 ; *Menschheitstypen und Kunst*, Jena, 1921 ; Günther Ipsen și Fritz Karg, *Schallanalytische Versuche*, Heidelberg, 1938, enumeră cercetările consacrate acestei probleme.
21. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Potsdam, 1923, pp. 96—105, 391—394. Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg, 1923, constituie o încercare vrednică de admirație, dar fantastică, de a aplica teoriile lui Sievers.
22. W. M. Patterson, *The Rhythm of Prose*, New York, 1916.

23. G. Saintsbury, *A History of English Prose Rhythm*, Londra, 1913.
24. Oliver Elton, *English Prose Numbers*, în culegerea *A Sheaf of Papers*, Londra, 1922 ; Morris W. Croll, *The Cadence of English Oratorical Prose*, în *Studies in Philology*, XVI (1919), pp. 1—55.
25. B. Tomașevski, *Ritm prozî (po Pikovei Dame)* în *O stihe. Stati*, Leningrad, 1929.
26. Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, 1898, 2 vol., este o carte clasică. Vezi, de asemenea, Albert de Groot, *A Handbook of Antique Prose Rhythm*, Groningen, 1919.
27. Vezi William K. Wimsatt, *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven, 1941.
28. G. Saintsbury, *History of English Prosody*, 3 vol., Londra, 1906—1910.
29. Bliss Perry, *A Study of Poetry*, Londra, 1920, p. 145.
30. T. S. Omond, *English Metrists*, Oxford, 1921 ; Pallister Barkas, *A Critique of Modern English Prosody*, Halle, 1934 *(Studien zur englischen Philologie*, ed. Morsbach și Hecht, LXXXII).
31. Vezi în special M. W. Croll, *Music and Metrics*, în *Studies in Philology*, XX (1923), pp. 388—394 ; G. R. Stewart, Jun., *The Technique of English Verse*, New York, 1930.
32. Această transpunere este luată din Morris W. Croll, *The Rhythm of English Verse* (articol litografiat, Princeton, 1929), p. 8. Înlocuirea unui accent primar cu o pauză face ca lectura să pară foarte artificială.
33. Cea mai amănunțită lucrare teoretică, ilustrată cu sute de exemple, este William Thomson, *The Rhythm of Speech*, Glasgow, 1923. Un recent și subtil exponent al acestui punct de vedere este John C. Pope, *The Rhythm of Beowulf*, New Haven, 1942.
34. De pildă, Donald Stauffer, *The Nature of Poetry*, New York, 1946, pp. 203—204.
35. George R. Stewart, Jun., *Modern Metrical Technique as Illustrated by Ballad Meter* (1700—1920), New York, 1922.
36. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a III-a, pct. 2.
37. W. L. Schramm, *University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research*, nr. 46, Iowa City, Iowa, 1935.
38. Cf. pagina de titlu a cărții lui Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime*, Stanford Press, 1931.
39. Vittorio Benussi, *Psychologie der Zeitauffassung*, Heidelberg, 1913, p. 215 și urm.
40. G. R. Stewart, *The Technique of English Verse*, New York, 1930, p. 3.
41. Saran, *Deutsche Verslehre*, *loc. cit.*, p. 1 ; Verrier, *Essai...* vol. I, p. IX.
42. Stewart s-a văzut nevoit să introducă noțiunea de „frază" care implică înțelegerea sensului.
43. Cf. bibliografia și Victor Erlich, *Russian Formalism*, Haga, 1955.

44. Jan Mukařovský, *Intonation comme facteur de rythme poétique*, în *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VII—IX (1933), pp. 153—165.
45. Eduard Fraenkel, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers*, Berlin, 1928.
46. Începuturi se găsesc în Albert H. Licklider, *Chapters on the Metric of the Chaucerian Tradition*, Baltimore, 1910.
47. A. Meillet, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris, 1923.
48. Roman Jakobson, *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*, în *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VII—IX (1933), pp. 135—153.
49. În lucrarea *Thomas Campion and the Art of English Poetry*, Dublin, 1913, Thomas MacDonagh face o distincție între versul melodic, cel oratoric și cel recitativ.
50. Boris E. Eihenbaum, *Melodika liriceskovo stiha*, St. Petersburg, 1922.
51. Vezi criticile aduse lui Eihenbaum în cartea lui Viktor Jirmunski *Voprosî teorii literaturi*, Leningrad, 1928.

Capitolul 14

Stilul și stilistica

1. F. W. Bateson, *English Poetry and the English Language*, Oxford, 1934, p. VI.
2. K. Vossler, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, München, 1923, p. 37.
3. Vossler, *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*, Heidelberg, 1913 (ediție nouă, sub titlul *Frankreichs Kultur und Sprache*, 1929); Viktor Vinogradov, *Iazik Puşkina*, Moscova, 1935.
4. Acestea sînt rezultatele meticuloaselor cercetări făcute de P. Verrier și publicate în *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, Paris, 1909—1910, vol. I, p. 113.
5. A. H. King, *The Language of Satirized Characters in Poetaster: a Socio-Stylistic Analysis, 1597—1602*, în *Lund Studies in English*, vol. X, Lund, 1941; William Franz, *Shakespearegrammatik*, Halle, 1898—1900 (ediție nouă Heidelberg, 1924); Lazare Sainéan, *La Langue de Rabelais*, 2 vol., Paris, 1922—1923. Pentru o bibliografie completă, vezi Guerlin de Guer, *La Langue des écrivains*, în culegerea *Où en sont les études de Français?* (apărută sub îngrijirea lui A. Dauzat), Paris, 1935, pp. 227—337.
6. Cf. bibliografia capitolului, secția I.
7. Din poemul *Edwin Morris* de Alfred Tennyson, citat după H. C. Wyld, *Some Aspects of the Diction of English Poetry*, Oxford, 1933. O analiză cu un pronunțat caracter istoric a acestei probleme

găsim în prefața lucrării lui Geoffrey Tillotson, *Essays in Criticism and Research*, Cambridge, 1942.

8. *To His Coy Mistress* de Andrew Marvell.
9. Louis Teeter, *Scholarship and the Art of Criticism*, în *ELH*, V (1938), p. 183.
10. Charles Bally, *Traité de la stylistique française*, Heidelberg, 1909 și Leo Spitzer, cel puțin în studiile sale mai vechi, au identificat stilistica cu sintaxa. Vezi *Über syntaktische Methoden auf romanischem Gebiet*, în *Die neueren Sprachen*, XXV (1919), pp. 338.
11. Despre „stilul nobil", cf. Matthew Arnold, *On Translating Homer* și G. Saintsbury, *Shakespeare and the Grand Style, Milton and the Grand Style*, și *Dante and the Grand Style*, în *Collected Essays and Papers*, vol. III, Londra, 1923.
12. Friedrich Kainz, *Höhere Wirkungsgestalten des sprachlichen Ausdrucks im Deutschen, în Zeitschrift für Ästhetik*, XXVIII (1934), pp. 305—357.
13. Wimsatt, *op. cit.*, p. 12.
14. Wilhelm Schneider, *Ausdruckswerte der deutschen Sprache : Eine Stilkunde*, Leipzig, 1931, p. 21.
15. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a V-a.
16. Cf. introducerea lui Morris W. Croll la *Euphues* de Lyly, ediție îngrijită de Harry Clemons, Londra, 1916.
17. Cf. Henry, C. Wyld, *Spenser's Diction and Style*, Londra, 1930 ; B. R. McElderry, Jun., *Archaism and Innovation in Spenser's Poetic Diction*, în *PMLA*, XLVII (1932), pp. 144—170 ; Herbert W. Sugden, *The Grammar of Spenser's Fairie Queene*, Philadelphia, 1936.
18. Cf. Austin Warren, *Instress of Inscape*, în culegerea omagială *Gerard Manley Hopkins, By the Kenyon Critics*, Norfolk, Connecticut, 1945, pp. 72—88, și în *Rage for Order*, Chicago, 1948, pp. 52—65.
19. J. M. Robertson, *The Shakespeare Canon*, 4 vol., Londra, 1922—1932.
20. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a II-a.
21. Josephine Miles, *The Sweet and Lovely Language*, în culegerea omagială *Gerard Manley Hopkins. By the Kenyon Critics*, Norfolk, Connecticut, 1945, pp. 55—71.
22. Geoffrey Tillotson, *Essays in Criticism and Research*, Cambridge, 1942, p. 84.
23. Friedrich Gundolf, *Goethe*, Berlin, 1915.
24. Herman Nohl, *Die Kunststile in Dichtung und Musik*, Jena, 1915, și *Stil und Weltanschauung*, Jena, 1920.
25. *Motiv und Wort, Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie*, Hans Sperber, *Motiv und Wort bei Gustav Meyrink*, Leo Spitzer, *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns*, Leipzig, 1918 ; Josef Körner, *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*, München, 1921. Vezi și Josef Körner, *Erlebnis-Motiv-Stoff*, în culegerea *Vom Geiste neuer Literaturforschung : Festschrift für Oskar Walzel*, Wildpark-Potsdam, 1924, pp. 80—89 ; Leo Spitzer, *Studien zu Henri Barbusse*, Bonn, 1920.

26. Leo Spitzer, *Zu Charles Péguys Stil*, în *Vom Geiste neuer Literaturforschung : Festschrift für Oskar Walzel*, Wildpark-Potsdam, 1924, pp. 162—183 (reprodus în *Stilstudien, loc. cit.*, vol. II, pp. 301—364 ; *Der Unanimismus Jules Romains im Spiegel seiner Sprache*, în *Archivum Romanicum*, VIII, 1924), pp. 59—123 (reprodus în *Stilstudien, loc. cit.*, II, pp. 208—300), Despre Morgenstern, vezi mai sus nota 24.
27. Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel (bei Rabelais)*, Halle, 1910 ; *Pseudo-objektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe*, în *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XLVI (1923), pp. 659—685 (reprodus în *Stilstudien, loc. cit.*, vol. II, pp. 166—207).
28. Spitzer, *Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken*, în *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, VI (1930), pp. 632—651 (reprodus în *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931, vol. I) ; vezi și *Wortkunst und Sprachwissenschaft*, în *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XIII (1925), pp. 169—186 (retipărit în *Stilstudien, loc. cit.*, vol. II, pp. 498—536) ; *Linguistics and Literary History*, în *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948, pp. 1—40.
29. Din *Comparative Literature* X (1958), 371. Vezi articolul meu *Leo Spitzer (1887—1960)*, în *Comparative Literature*, XII (1960), pp. 310—334. Cu o bibliografie completă a numeroaselor lucrări ale lui Spitzer.
30. De pildă, Fritz Strich, *Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts*, în *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Franz Muncker... dargebracht*, München, 1916, pp. 21—53, și în special, p. 37.
31. Vezi excelentul eseu al lui Morris W. Croll, *The Baroque Style in Prose*, în *Studies in English Philology : A Miscellany in Honor of F. Klaeber*, Minneapolis, 1929, pp. 427—456 ; de asemenea George Williamson, *The Senecan Amble*, Chicago, 1951.
32. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a IV-a.
33. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a IV-a.

Capitolul 15

Imaginea, metafora, simbolul, mitul

1. Max Eastman, *The Literary Mind in an Age of Science*, New York, 1931, p. 165.
2. Despre „tipurile de exprimare" vezi Charles Morris, *Signs, Languages and Behaviour*, New York, 1946, p. 123 și urm. Morris distinge douăsprezece tipuri de „exprimare", dintre care cele corespunzătoare capitolului nostru — și celor patru termeni pe care-i discutăm — sînt exprimarea „fictivă" (lumea romanului), cea „mitologică" și cea „poetică".

3. Termenii *monosemn* și *plurisemn* sînt folosiți de Philip Wheelwright, în *The Semantics of Poetry*, în *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263—283. Plurisemnul este „reflexiv din punct de vedere semantic în sensul că el este o parte componentă a înțelesului său. Cu alte cuvinte, plurisemnul, simbolul poetic, nu este numai utilizat, ci și apreciat; valoarea lui nu este în întregime instrumentală, ci și, în mare măsură, estetică, intrinsecă".
4. Vezi E. G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, New York, 1942; June Downey, *Creative Imagination: Studies in the Psychology of Literature*, New York, 1929; Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Paris, 1936.
5. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1924, capitolul XVI, „The Analysis of a Poem".
6. Ezra Pound, *Pavannes and Divisions*, New York, 1918; T. S. Eliot, *Dante*, în *Selected Essays*, New York, 1932, p. 204; Eliot, *A Note on the Verse of John Milton*, în *Essays and Studies by Members of the English Association*, XXI, Oxford, 1936, p. 34.
7. „Psihologia modernă ne-a învățat că aceste două sensuri ale termenului «imagine» se suprapun. Am putea spune că fiecare imagine mintală spontană este, în oarecare măsură, simbolică." Charles Baudoin, *Psychoanalysis and Aesthetics*, New York, 1924, p. 28.
8. J. M. Murry, *Metaphor*, în *Countries of the Mind*, seria a doua, Londra, 1931, pp. 1—16; L. MacNeice, *Modern Poetry*, New York, 1938, p. 113.
9. Un studiu admirabil despre o mișcare literară și influența ei asupra alteia este René Taupin, *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine...*, Paris, 1929.
10. Pentru terminologia folosită aici, vezi Craig la Drière, *The American Bookman*, I (1944), pp. 103—104.
11. S. T. Coleridge, *The Statesman's Manual: Complete Works* (ediție îngrijită de Shedd), New York, 1853, vol. I, pp. 437—438. Cel care a făcut pentru prima dată o distincție clară între simbol și alegorie a fost Goethe. Vezi Curt Richard Müller, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*, Leipzig, 1937.
12. J. H. Wicksteed, *Blake's Innocence and Experience...*, Londra, 1928, p. 23; W. B. Yeats, *Essays*, Londra, 1924, p. 95 și urm., despre „simbolurile predominante" în poezia lui Shelley. Cînd devin metaforele simboluri? a) Cînd „vehiculul" metaforei este concret-senzorial, ca mielul. Crucea nu este o metaforă, ci un simbol metonimic reprezentîndu-l pe Hristos care a murit pe cruce, la fel cum sînt și grătarul Sf. Laurențiu și roata Sf. Ecaterina, sau reprezentînd suferința, în care caz *instrumentul* exprimă ceea ce face, adică efectul acțiunii sale. b) Cînd metafora se repetă și este esențială, ca la Crashaw, Yeats și Eliot. Evoluția normală este transformarea imaginilor în metafore și a metaforelor în simboluri, ca la Henry James.

13. „Eterodoxia lui Blake, spune M. O. Percival (în lucrarea *Blake's Circle of Destiny*, New York, 1938, p. 1), a fost la fel de tradițională ca și ortodoxia lui Dante". Mark Schorer (în lucrarea *William Blake*, New York, 1946, p. 23) spune: „Blake, ca și Yeats, a găsit un sprijin metaforic pentru teoria lui dialectică în... sistemul de corespondențe al lui Swedenborg și Boehme, în căutările analogice ale cabaliștilor și în alchimia lui Paracelsus și Agrippa".
14. Vezi comentariile lui Cleanth Brooks despre Robert Frost în *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939, p. 110 și urm.
15. Vezi Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig, 1872.
16. Pentru un grup reprezentativ de definiții, vezi Lord Raglan, *The Hero...*, Londra, 1937.
17. Vezi Fritz Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, 2 vol., Berlin, 1910.
18. S. H. Hooke, *Myth and Ritual*, Oxford, 1933; J. A. Stewart, *The Myths of Plato*, Londra, 1905; Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. II, *Das mythische Denken*, Berlin, 1925, p. 271 și urm.
19. Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, Paris, 1908; Reinhold Niebuhr, *The Truth Value of Myths*, în *The Nature of Religious Experience...*, New York 1937.
20. Cf. în special R. M. Guastalla, *Le Mythe et le livre: essai sur l'origine de la littérature*, Paris, 1940.
21. Vezi Donald Davidson, *Yeats and the Centaur*, în *Southern Review*, VII (1941), pp. 510—516.
22. Arthur Machen, *Hieroglyphics*, Londra, 1923, susține cu abilitate (deși netehnic și într-un mod foarte romantic) ideea că religia (adică mitul și ritualul) constituie singurul climat în care poezia (adică simbolismul, contemplația estetică) poate respira și se poate dezvolta.
23. Vechea clasificare clasică a ornamentelor acustice și tropilor este cea făcută de Quintilian în *De institutione oratoria*. În legătură cu clasificarea cea mai minuțioasă din epoca elizabetană vezi Puttenham, *Arte of English Poesie* (ediție îngrijită de Willcock și Walker), Cambridge, 1936.
24. Karl Bühler, *Sprachtheorie*, Jena, 1934, p. 343; Stephen J. Brown, *The World of Imagery*, p. 149 și urm.; Roman Jakobson, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, în *Slavische Rundschau*, VII (1935), pp. 357—373.
25. D. S. Mirsky, *Walt Whitman: Poet of American Democracy*, în *Critics Group Dialectics*, nr. I, 1937, pp. 11—29.
26. G. Campbell, *Philosophy of Rhetoric*, Londra, 1776, pp. 321, 326.
27. I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric*, Londra, 1936, p. 117, numește primul tip al lui Campbell „metafora verbală", deoarece

este de părere că metafora literară nu este o legătură verbală, ci o tranzacție între contexte, o analogie între obiecte.

28. Vezi Milman Parry, *The Traditional Metaphor in Homer*, în *Classical Philology*, XXVIII (1933), pp. 30—43. Parry arată că, procedînd anistoric, Aristotel a considerat metaforele lui Homer identice cu acelea ale poeților ulteriori ; autorul compară „metaforele fixe" ale lui Homer cu acelea ale poeților care au scris în limba engleză veche și (pe o scară ceva mai limitată) cu acelea ale clasicilor englezi de la începutul secolului al XVIII-lea.
29. Vezi C. Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg 1909, vol. I, p. 184 și urm. : *Le language figuré*. La pp. 194—195, Bally, vorbind nu ca teoretician al literaturii, ci ca lingvist, clasifică metaforele astfel : *„Images concrètes, saisies par l'imagination, images affectives, saisies par une opération intellectuelle..."*. Cele trei categorii stabilite de el le-aș numi 1) metafora poetică ; 2) metafora rituală („fixă") ; și 3) metafora lingvistică (etimologică sau moartă).
30. În legătură cu justificarea metaforei rituale și a imaginilor de breaslă în stilul lui Milton, vezi C. S. Lewis, *Preface to Paradise Lost*, Londra, 1942, p. 39 și urm.
31. Vezi Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig, 1919.
32. Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung*. I : *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg, 1927. II : *Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg, 1939.
33. *The... Writings of John Hoskyns*, ediție îngrijită de L. B. Osborn, New Haven, 1939, p. 125 ; George Campbell, *Philosophy of Rhetoric*, pp. 335—337 ; A. Pope, *The Art of Sinking* ; A. Dion, *L'Art d'écrire*, Quebec, 1911, pp. 111—112.
34. Thomas Gibbons, *Rhetoric...*, Londra, 1767, pp. 15—16.
35. John Dryden, *Essays* (ediție îngrijită de W. P. Ker), Oxford 1900, vol. I, p. 247 (Dedication of *The Spanish Friar*).
36. Cf. I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric*, Londra, 1936, pp. 117—118 : „Se poate face o împărțire foarte generală a metaforelor în metafore care se bazează pe o asemănare directă între cele două elemente, sensul și vehicolul și metafore care se bazează pe o atitudine comună pe care o putem... adopta față de amîndouă".
37. Scrierile mai tîrzii ale lui Shakespeare abundă în figuri de stil care se schimbă rapid, pe care pedagogii mai vechi le-ar fi numit „metafore mixte". S-ar putea zice că Shakespeare gîndește mai iute decît vorbește, spune Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder...*, Bonn, 1936, p. 144.
38. H. W. Wells, *Poetic Imagery*, New York, 1924, p. 127. Pasajul citat este din poemul lui Donne, intitulat *The First Anniversary : An Anatomy of the World...*, versurile 409—412.
Wells *(op. cit.*, pp. 136—137) citează dintre poeții la care folosirea „imaginii radicale" este caracteristică pe Donne, pe Webster, pe Marston, pe Chapman, pe Tourneur și pe Shakespeare, iar dintre poeții de la sfîrșitul secolului al XIX-lea pe George Meredith (al

cărui poem *Modern Love* îl consideră drept „un corp de gîndire simbolică neobișnuit de condensat și interesant") și pe Francis Thompson.

39. Imagistica din *Macbeth* este strălucit analizată de Cleanth Brooks în *The Naked Babe and the Cloak of Manliness*, în *The Well Wrought Urn*, New York, 1947, pp. 21—46.
40. Chiar și Quintilian, (în *De Institutio oratoria*, Cartea VIII, cap. 6) făcea o clasificare fundamentală a tipurilor de metaforă plecînd de la distincția dintre organic și anorganic. Cele patru tipuri ale lui Quintilian sînt : folosirea unei ființe însuflețite în locul alteia ; folosirea unui lucru neînsuflețit în locul altuia ; folosirea unui lucru neînsuflețit în locul unei ființe însuflețite ; și folosirea unei ființe însuflețite în locul unui lucru neînsuflețit.

    Pongs numește primul tip de metaforă *Beseeltypus*, iar pe cel de-al doilea, *Erfühltypus*. Primul însuflețește sau personifică ; cel de-al doilea empatizează.
41. În legătură cu comentariul lui Ruskin despre „sofismul antropomorfic", vezi *Modern Painters*, Londra, 1856, vol. III, partea 4. Exemplele citate exclud comparația, deoarece aceasta nu amestecă faptele naturale cu evaluarea emoțională.

    Despre ereziile polare ale antropomorfismului și simbolismului, vezi excelenta lucrare a lui M. T. L. Penido, *Le Rôle de l'analogie en théologie dogmatique*, Paris, 1931, p. 197 și urm.
42. M. A. Ewer, *Survey of Mystical Symbolism*, Londra, 1933, pp. 164—166.
43. Vossler, Spengler, T. E. Hulme (*Speculations*, Londra, 1924) precum și Yeats și Pongs au fost stimulați de cartea lui Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Berlin, 1908.

    Primul nostru citat este luat din admirabilul studiu al lui Joseph Frank, *Spatial Form in Modern Literature*, în *Sewanee Review*, LIII (1945), p. 645 ; al doilea, din Spengler, care îl citează pe Worringer în analiza pe care o face culturii magice, *Untergang des Abendlandes*, 1923, vol. I, p. 249 și urm.
44. Cf. Ernest Kris, *Approaches to Art*, în culegerea *Psychoanalysis Today* (apărută sub îngrijirea lui S. Lorand), New York, 1944, pp. 360—362.
45. W. B. Yeats, *Autobiography*, New York, 1938, pp. 161, 219—225.
46. K. Vossler, *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg, 1925, p. 4. Karl Vossler observă, pe bună dreptate, că magicianul și misticul sînt tipuri permanente care se opun unul altuia. „Între magie, care folosește limba ca un instrument, căutînd ca prin ea să supună cît mai multe lucruri, și chiar și pe Dumnezeu, și misticism, care depreciază, nimicește și respinge orice forme, există un permanent conflict."
47. H. Pongs, *Das Bild*, vol. I, p. 296.
48. Emily Dickinson, *Collected Poems*, Boston, 1937, pp. 161 ; cf. de asemenea p. 38 *(I laughed a* wooden *laugh)* și p. 215 *(A clock stopped — not the mantel's).*

49. Despre semnificația Bizanțului, vezi Yeats, *A Vision*, Londra, 1939, pp. 279—281.
50. Herman Nohl, *Stil und Weltanschauung*, Jena, 1920.
51. Cf. Émile Cailliet, *Symbolisme et âmes primitives*, Paris, 1936, în care se acceptă cu remarcabilă seninătate și lipsă de discernămînt critic echivalența dintre spiritul prelogic al popoarelor primitive și obiectivele poeților simboliști.
52. MacNeice, *op. cit.*, p. 111.
53. Vezi Harold Rosenberg, *Myth and Poem*, în *Symposium*, II (1931), p. 179 și urm.
54. Gladys Wade, *Thomas Traherne*, Princeton, 1944, pp. 26—37. Vezi analiza critică a lucrării făcută de E. N. S. Thompson, în *Philological Quarterly*, XXIII (1944), pp. 383—384.
55. Samuel Johnson, *Lives of the Poets*, „Thomson".
    În legătură cu această problemă și cu exemplele pe care le cităm, vezi pătrunzătorul studiu *Analysis of Imagery* semnat de L. H. Hornstein, în *PMLA*, LVII (1942), pp. 638—653.
56. Mario Praz, *English Studies*, XVIII (1936), pp. 177—181, face o critică plină de spirit a lucrării Carolinei Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tell Us* (Cambridge, 1935) și mai ales a primei părți a acesteia, *The Revelation of the Man*, care comite „eroarea de a încerca să deducă... din imaginile lui Shakespeare, simțirile, gusturile și interesele lui" și pe bună dreptate îl laudă pe Clemen (a cărui carte a apărut în 1936) pentru că a considerat că „folosirea și alegerea imaginilor de către Shakespeare nu este condiționată de gusturile lui personale ci de intențiile artistice pe care le-a urmărit în fiecare caz concret..."
57. Eseul Carolinei Spurgeon este reprodus în culegerea *Shakespeare Criticism*, 1919—35, (alcătuită de Anne Bradby), Londra, 1936, pp. 18—61.
    Despre autobiografie și *Hamlet*, vezi C. J. Sisson, *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, Londra, 1936.
58. T. S. Eliot, *Hamlet*, în *Selected Essays*, Londra, 1932, pp. 141—146.
59. G. Wilson Knight : *Myth and Miracle : An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare*, Londra, 1929; *The Wheel of Fire*, Londra, 1930; *The Imperial Theme*, Londra, 1931; *The Christian Renaissance*, Toronto, 1933; *The Burning Oracle*, Londra, 1939; *The Starlit Dome*, Londra, 1941.
60. Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder*, Bonn, 1936.

Capitolul 16

Natura și tipurile literaturii narative

1. Sidney: ***Now for the poet, he nothing affirmeth, and therefore never lieth.*** (Cît despre poet, el nu afirmă nimic și de aceea nu minte niciodată.)

2. Wilson Folett, *The Modern Novel*, New York, 1918, p. 29.
3. Dorința cititorului ca romancierul „să trateze viața" este adesea „dorința de a se păstra anumite convenții ale prozei secolului al XIX-lea" : Kenneth Burke, *Counterstatement*, New York, 1931, p. 238; vezi de asemenea p. 182 și p. 219.
4. D. McCarthy, *Portraits*, Londra, 1931, pp. 75, 156.
5. J. Frank, *Spatial Form in Modern Literature*, în *Sewanee Review*, LIII (1945), pp. 221—240, 433—456. Reprodus în *Criticism* (Schorer, Miles, McKenzie), New York, 1948, pp. 379—392.
6. Primele două capitole din *Pride and Prejudice* sînt scrise aproape exclusiv în formă de dialog, în timp ce capitolul al treilea începe cu un rezumat narativ, după care se reia metoda „scenică".
7. Clara Reeve, *Progress of Romance*, Londra, 1785.
8. Hawthorne, prefețele la *The House of the Seven Gables* și *The Marble Faun*.
9. Poe începe a sa *Philosophy of Composition* cu un citat din Dickens: „V-ați dat seama că Godwin și-a scris cartea *Caleb Williams* de la sfîrșit spre început?" Mai înainte, într-un articol despre *Barnaby Rudge*, Poe citase romanul lui Godwin ca o capodoperă în ce privește conducerea fermă a acțiunii.
10. Termenul *motif* e des folosit în critica engleză; dar A. H. Krappe, *Science of Folklore*, Londra, 1930, ne recomandă, pe bună dreptate, să folosim cuvîntul englez *motive* în loc de forma franceză care, la rîndul ei, și-a căpătat sensul actual sub influența cuvîntului german *Motiv*.
11. Vezi Aarne-Thompson, *Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1928.
12. Vezi G. Polti, *Thirty-six Dramatic Situations*, New York, 1916; P. Van Tieghem, *La Littérature comparée*, Paris, 1931, p. 87 și urm. [în românește *Literatura comparată*, București, 1966, p. 82 și urm.].
13. Walter Scott, citat de S. L. Whitcomb în *Study of a Novel*, Boston, 1905, p. 6. Whitcomb definește cuvîntul *motivare* drept „un termen tehnic prin care se desemnează temeiul desfășurării intrigii, mai ales sub aspectul organizării ei artistice conștiente".

    Prima frază din *Pride and Prejudice* este un bun exemplu de „motivare" formulată explicit (dacă nu chiar ironic): „Este un adevăr universal recunoscut că un bărbat singur, posesor al unei averi frumoase, are nevoie de o soție".
14. Dibelius, *Dickens*, ediția a II-a, Leipzig, 1926, p. 383.
15. Ne referim în special la modul în care este tratată „Tematologia" de către Tomașevski în lucrarea sa *Teoria literaturî*, Leningrad, 1931.
16. Vezi discutarea noțiunii de „tempo" în Carl Grabo, *Technique of the Novel*, New York, 1928, pp. 214—236 și discutarea noțiunii de „Zeit" în Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1934, p. 92 și urm.
17. Vezi E. Berend, *Die Namengebung bei Jean-Paul*, în *PMLA*, LVII (1942), pp. 820—850; E. H. Gordon, *The Naming of Characters in the Works of Dickens*, în *University of Nebraska Studies in Language, etc.*, 1917; de asemenea John Forster, *Life of Dickens*,

cartea a IX-a, cap. 7, în care se dau liste de nume din notele romancierului.

Henry James vorbește despre numele personajelor sale în notele tipărite la sfîrșitul romanelor lui neterminate, *The Ivory Tower* și *The Sense of the Past* (ambele din 1917). Vezi și James, *Notebooks* (ediție îngrijită de Matthiessen și Murdock), New York, 1947, pp. 7—8 și *passim*.

Despre numele personajelor lui Balzac vezi E. Faguet, *Balzac*, p. 120; despre personajele lui Gogol, V. Nabokov, *Gogol*, New York, 1944, p. 85 și urm.

18. Despre caracterizările plate și rotunde: vezi E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Londra, 1927, pp. 103—104.
19. Despre tipologia eroinelor engleze, vezi R. P. Utter și G. B. Needham, *Pamela's Daughters*, New York, 1936. Despre polaritatea eroine luminoase, eroine întunecate, vezi F. Carpenter, *Puritans Preferred Blondes*, în *New England Quarterly*, IX (1936), pp. 253—272; Philip Rahv, *The Dark Lady of Salem*, în *Partisan Review*, VIII (1941), pp. 362—381.
20. Dibelius, *Dickens*, Leipzig, 1916.
21. Mario Praz, *The Romantic Agony*, Londra, 1933.
22. Vezi Arthur Sewell, *Place and Time in Shakespeare's Plays*, and *Studies in Philology*, XLII (1945), pp. 205—224.
23. Cf. P. Lubbock, *Craft of Fiction*, Londra, 1921, pp. 205—235.
24. Otto Ludwig, *Romanstudien*, în *Gesammelte Schriften*, VI (1891), p. 59 și urm.; Maupassant, în introducerea la *Pierre et Jean* (1887); H. James, prefețele la ediția newyorkeză a operelor sale (ulterior adunate și publicate separat sub titlul *The Art of the Novel*, New York, 1934). Vezi și Oskar Walzel, *Objektive Erzählung*, în *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926, p. 182 și urm. și J. W. Beach, *The Twentieth-Century Novel*, New York, 1932.
25. Ludwig, *op. cit.*, pp. 66—67: Structura romanelor lui Dickens se aseamănă cu cea a unor piese: *Seine Romane sind erzählte Dramen mit Zwischenmusik, d.i., erzählter.*

Despre James și Ibsen, vezi Francis Fergusson, *James' Idea of Dramatic Form*, în *Kenyon Review*, V (1943), pp. 495—507.
26. Despre „descriere" și „dramă" vezi James, *Art of the Novel*, pp. 298—300, 322—323.
27. *Ibid.*, pp. 320—321, 327—329. James atacă atît povestirea la persoana întîi, cît și „maiestatea voalată a «autorului» iresponsabil" (povestitorul omniscient).
28. R. Fernandez, *La Méthode de Balzac: le récit et l'esthétique du roman*, în *Messages*, Paris, 1926, p. 59 și urm.
29. Oskar Walzel, *Von „erlebter Rede"*, în *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926, p. 207 și urm.; Albert Thibaudet, *Flaubert*, Paris, 1935, pp. 229—232; E. Dujardin, *Le Monologue intérieur...*, Paris, 1931; Albrecht Neubert, *Die Stilformen der „erlebten Rede" im neueren englischen Roman*, Halle, 1957 (cu blibliografie); William James, *Principles of*

Psychology, New York, 1890, vol. I, p. 243; cap. IX, în care apare această expresie, este intitulat *Stream of Thought* (Fluxul gîndirii).

30. Lubbock, *op. cit.*, p. 147. „Cînd starea sufletească a lui Strether este dramatizată, se arată doar imaginile care îi trec prin minte, imagini pe care oricine le-ar putea vedea dacă ar privi o gîndire devenită vizibilă" (*ibid.*, p. 162).
31. Cf. L. E. Bowling, *What is the Stream of Consciousness Technique?* în *PMLA*, LXV (1950), pp. 337—345, Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, California, 1954, și Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, 1955.

Capitolul 17

Genurile literare

1. Croce, *Estetică*, cf. cap. IX și XV.
2. N. H. Pearson, *Literary Forms and Types...*, în *English Institute Annual*, 1940 (1941), p. 59 și urm., și p. 70.
3. W. P. Ker, *Form and Style in Poetry*, Londra, 1928, p. 15.
4. Harry Levin, *Literature as an Institution*, în *Accent*, VI (1946) pp. 159—168 (reprodus în *Criticism*, New York, 1948, pp. 546—553).
5. A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, 1930, p. 184 și urm.
6. Dar vezi C. E. Whitmore, *The Validity of Literary Definitions*, *PMLA*, XXXIX (1924), pp. 722—736 și în special pp. 734—735.
7. Karl Viëtor, *Probleme der literarischen Gattungsgeschichte*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenchaft...*, IX (1931), pp. 425—447 (reprodus în *Geist und Form*, Berna, 1952, pp. 292—309); un studiu admirabil care evită atît pozitivismul cît și „metafizicismul".
8. Goethe numește oda, balada etc. *„Dichtarten"*, iar epopeea, poezia lirică și drama, *„Naturformen der Dichtung"* — *Es gibt nur* drei echte *Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik, und Drama* — (cf. Adnotări la *Westöstlicher Divan*, în Goethe, *Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. V, pp. 223—224). Terminologia engleză pune probleme spinoase; categoriile literare majore le-am putea prea bine numi *types* (tipuri) (așa cum face N. H. Pearson) iar speciile ca tragedia, comedia, oda etc. le-am putea numi *genres* (genuri). Cuvîntul *genre* nu s-a încetățenit în limba engleză decît mai tîrziu. În sensul literar, nici el, nici cuvîntul *kind* nu apar în *Oxford English Dictionary*; scriitorii din secolul al XVIII-lea, de pildă, Samuel Johnson și Hugh Blair, folosesc de obicei, pentru a denumi genul literar, cuvîntul *species*. În 1910, Irving Babbitt (prefața la *The New Laokoon*) spune că *genre* s-a încetățenit în limbajul critic englez.
9. „Platon este foarte conștient de pericolul etic pe care-l prezintă interpretarea unui rol. Căci un om își alterează propria lui vocație,

dacă i se permite să imite vocațiile altora..." James J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds...*, Dubuque, Iowa, 1943, p. 88. Pentru Aristotel, *ibid.*, p. 99.

10. Hobbes, în *Critical Essays of the Seventeenth Century* (ediție îngrijită de J. E. Spingarn), Oxford, 1908, pp. 54—55.
11. E. S. Dallas, *Poetics : An Essay on Poetry*, Londra, 1852, pp. 81, 91, 105.
12. John Erskine, *The Kinds of Poetry*, New York, 1920, p. 12.
13. Roman Jakobson, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, în *Slavische Rundschau*, VII (1935), pp. 357—373.
14. În legătură cu recitarea poeziei, John Erskine *(The Elizabethan Lyric*, New York, 1903, p. 3) menționează tradiția care s-a păstrat pînă în timpul lui Wordsworth care în *Prefața* (1815) poemelor lui, spune : „Unele dintre aceste poezii sînt esențial lirice; și de aceea nu pot avea forța cuvenită decît cu acompaniament muzical; dar pentru a înlocui lira clasică și harpa romanticilor, pentru cea mai mare parte a poeziilor mele, nu am nevoie decît de o recitare însuflețită sau pasionată, adecvată subiectului".
15. În vreme ce Shaw și Barrie, prin prefețele lor și prin indicațiile scenice detaliate și sugestive pe care le oferă, se adresau unui dublu auditoriu, astăzi tendința teoreticienilor dramaturgiei este împotriva judecării oricărei piese altfel decît ținînd seama în mod precumpănitor de valoarea ei scenică: în această privință tradiția franceză (Coquelin, Sarcey) și tradiția rusă (Stanislavski — Teatrul de artă din Moscova) sînt de acord.
16. Veit Valentin *(Poetische Gattungen*, în *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, vol. V, 1892, p. 34 și urm.) pune și el sub semnul întrebării, din motive diferite, valabilitatea acestor trei genuri fundamentale. Noi trebuie să distingem, spune el, *die epische, die lyrische, und die reflektierende Gattung... die Dramatik ist keine poetische Gattung, sondern eine poetische Form* (genul epic, cel liric și cel reflexiv... dramaturgia nu este un gen poetic, ci o formă poetică).
17. Thibaudet, *op. cit.*, p. 186.
18. Aristotel, *Poetica*, cap. 14: „Desfătarea pe care trebuie s-o cerem unei tragedii nu poate fi, într-adevăr, orice fel de desfătare, ci numai cea care-i e proprie (v. în rom. Aristotel, *Poetica*, București, 1965, p. 71).
19. Mai exact, secolul al XVIII-lea are două tipuri de versuri octosilabice: unul comic (care apare în *Hudibras* și este continuat de Swift și Gay) și altul meditativ-descriptiv (pe care îl găsim în poemul lui Milton *L'Allegro* și, mai ales, în *Il Penseroso*).
20. Se pare că abia în 1849 „poeții lacurilor" au fost pentru întîia oară clasați fără nici o ezitare la un loc cu Shelley, Keats și Byron în rîndul romanticilor englezi. Vezi Wellek, *The Concept of Romanticism in Literary History*, în *Comparative Literature*, vol. I (1949), p. 16.
21. Paul Van Tieghem, *La Question des genres littéraires*, în *Helicon*, I, (1938), p. 95 și urm.

22. Despre genul gotic există numeroase monografii. De pildă, Edith Birkhead, *The Tale of Terror...*, Londra, 1921; A. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir...*, Paris, 1923; Eino Railo, *The Haunted Castle*, Londra, 1927; Montague Summers, *The Gothic Quest...*, Londra, 1938.
23. *Poetica*, cap. 24 (vezi în rom. p. 89).
24. Cf. replica dată de Arthur Mizener lui J. C. Ransom: *The Structure of Figurative Language in Shakespeare's Sonnets*, în *Southern Review*, V (1940), pp. 730—747.
25. Vezi Irving Babbitt, *The New Laokoön*, 1910. André Chénier (1762—94) considera că deosebirea dintre genuri este un fenomen natural. În *L'Invention*, el scrie :

> *La nature dicta vingt genres opposés*
> *D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés;*
> *Nul genre, s'échappant de ses bornes prescrites,*
> *N'aurait osé d'un autre envahir les limites.*

26. Implicațiile sociale ale ierarhiei genurilor în vremea Renașterii, cu toate că ne-au devenit de mult familiare, sînt în mod amănunțit studiate de Vernon Hall în *Renaissance Literary Criticism*, New York, 1945.
27. Van Tieghem, *op. cit.*, p. 99.
28. Vezi, de pildă, Warner F. Patterson, *Three Centuries of French Poetic Theory...*, Ann Arbor, 1935, Partea a III-a, care include o listă a genurilor și subgenurilor poeziei medievale.
29. Cf. bibliografia capitolului de față.
30. În legătură cu „rebarbarizarea" literaturii, vezi strălucitul articol *Literature* semnat de Max Lerner și Edwin Mims, Jun., în *Encyclopaedia of the Social Sciences*, IX (1933), pp. 523—543.
31. André Jolles, *Einfache Formen*, Halle, 1930, ediția a II-a, Tübingen, 1958. Lista lui Jolles corespunde în linii mari cu lista tipurilor folclorice sau a „formelor literaturii populare" studiate de Alexander H. Krappe în *Science of Folk-Lore*, Londra, 1930, care sînt următoarele: basmul, povestirea veselă (sau *fabliau*-ul), povestirea despre animale, legenda locală, legenda migratoare, saga în proză, proverbul, cîntecul popular, balada populară, descîntecul și ghicitorile.
32. Ferdinand Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature...*, Paris, 1890.
33. Van Tieghem, în *Helicon*, I (1938), p. 99.
34. Viëtor a adoptat, pe rînd, ambele poziții: cf. cartea sa *Geschichte der deutschen Ode* (München 1923) și eseul citat mai sus în nota 7; vezi de asemenea Günther Müller, *Bemerkungen zur Gattungspoetik*, în *Philosophischer Anzeiger*, III (1929), pp. 129—147.

Capitolul 18

Evaluarea operei literare

1. S. C. Pepper, *Basis of Criticism*, Cambridge, Massachusetts, 1945, p. 33 : „Definiția — în sensul de criteriu *calitativ* al judecății estetice, prin care se stabilește ce este sau ce nu este o valoare estetică și dacă respectiva valoare este pozitivă sau negativă. Normele intrinsece — în sensul de criterii *cantitative* prin care se stabilește mărimea valorii estetice... De aceea normele sînt extrase din definiții : de aceea criteriile cantitative derivă din cele calitative."
2. Folosim acum cuvîntul de „literatură" în sensul de „criteriu calitativ" (care e literar prin natura lui — adică reprezintă literatura prin opoziție cu știința, cu știința socială sau cu filozofia) ; nu folosim termenul în sensul lui onorific, comparativ, de „literatură mare".
3. Concepția lui Pepper este similară *(op. cit.*, p. 87): „Un scriitor ostil poate prezenta următoarea dilemă: sau o intenție avînd un caracter practic explicit, și un țel conceptual precis spre care se tinde și care este atins, sau o desfătare pasivă, fără nici un scop. Antinomia kantiană și paradoxul lui Bertram Morris care vorbește de un scop estetic, care nu reprezintă un scop precis, scot în evidență dilema degajînd în mod limpede acest al treilea mod de activitate intelectuală care nu reprezintă nici *cunoaștere*, nici *senzație*, ci o *activitate specifică estetică.*"
4. Cel ce adoptă o interpretare mai largă a literaturii nu tăgăduiește valoarea estetică a acesteia, ci afirmă că alături de aceasta coexistă și alte valori; și, în judecata sa asupra literaturii, fie că îmbină elementul etico-politic și cel estetic, fie că emite o dublă judecată. Vezi N. Foerster, *The Aesthetic Judgment and the Ethical Judgment*, în culegerea *The Intent of the Critic*, Princeton, 1941, p. 85.
5. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, 1940, p. 389.
6. „«Valoarea» literaturii nu poate fi stabilită numai potrivit normelor literare, cu toate că nu se cade să uităm că numai pe baza normelor literare putem stabili dacă o anumită operă reprezintă literatură sau nu", *Essays Ancient and Modern*, New York, 1936, p. 93.
7. Despre formă, vezi W. P. Ker, *Form and Style in Poetry*, Londra, 1928, mai ales pp. 95—104 și pp. 137—145; C. La Drière, *Form*, în *Dictionary of World Literature*, p. 250 și urm.; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931; *Das Form-Inhalt Problem im literarische Kunstwerk*, în *Helicon*, I (1938), pp. 51—67.
8. Strălucitul eseu al lui Emil Lucka, *Das Grundproblem der Dichtkunst*, în *Zeitschrift für Aesthetik*, XXII (1928), pp. 129—146, studiază *wie sich Welt in Sprache verwandelt*... Într-un poem sau un roman neizbutit, spune Lucka, *fehlt die Identität von Welt und Sprache.*

9. Vezi Dorothy Walsh, *The Poetic Use of Language*, în *Journal of Philosophy*, XXXV (1938), pp. 73—81.
10. J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako socialné faktu*, Praga, 1936.
11. Critica „contextualistă" a lui Pepper este cît se poate de pertinentă aici, deoarece consideră că principalul criteriu este cel al viabilității și deoarece pune accentul pe arta contemporană care rezistă cel mai bine la această probă: „...dacă arta unei perioade apuse găsește ulterior răsunet, aceasta se datorește adesea altor motive decît acelora pentru care a plăcut inițial, așadar... se impune ca în fiecare epocă criticii să înregistreze judecata estetică a vremii respective" (*op. cit.*, p. 68).
12. George Boas, *A Primer for Critics*, Baltimore, 1937, p. 136 și *passim*.
13. T. S. Eliot, *Use of Poetry*, Cambridge, Massachusetts, 1933, p. 153.
14. Este vorba de „critica organistică" a lui Pepper (*op. cit.*, în special p. 79) expusă anterior în cartea lui Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetic*, Londra, 1915.
15. Vezi Lascelles Abercrombie, *Theory of Poetry*, 1924, și a sa *Idea of Great Poetry*, 1925.
16. L. A. Reid, *A Study in Aesthetics*, Londra, 1931, p. 225 și urm., capitolul intitulat *Subject-matter, Greatness, and the Problem of Standards*.
17. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, 1940, p. 374 și urm., 461 și urm.
18. Vezi mai ales E. E. Stoll, *Milton a Romantic*, în culegerea *From Shakespeare to Joyce*, New York, 1944, și Mario Praz, *The Romantic Agony*, Londra, 1933.
19. Eliot, *op. cit.*, p. 96.
20. Vezi Jacques Barzun, *Our Non-Fiction Novelists*, în *Atlantic Monthly*, CLXXVIII (1946), pp. 129—132, și J. E. Baker, *The Science of Man*, în *College English*, VI (1945), pp. 395—401.
21. Tate, *Reason in Madness*, New York, 1941, pp. 114—116.
22. E. E. Kellett, *The Whirligig of Taste*, Londra, 1929, și *Fashion in Literature*, Londra, 1931 ; F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, Cambridge, Massachusetts, 1928, și *The History of Taste*, New York, 1932; Henri Peyre, *Writers and Their Critics: a Study of Misunderstanding*, Ithaca, 1944.
23. „Polivalența": cf. George Boas, *A Primer for Critics*, Baltimore, 1937.
24. F. Pottle, *The Idiom of Poetry*, Ithaca, 1941; ediție nouă, 1947.
25. Criticii secolului al XVIII-lea „n-au putut explica virtuțile poeziei perioadelor mai vechi și, de fapt, nici pe cele ale propriei lor perioade" (Cleanth Brooks, *The Poem as Organism* în *English Institute Annual, 1940*, New York, 1941, p. 24).
26. „Samuel Johnson a încercat să caracterizeze poezia lui Donne prin defectele ei..." „Abordarea cea mai corectă a scăderilor ei [ale poeziei metafizice] este judecarea acestora după normele obișnuite ale poeziei bune, nu justificarea lor în numele stilului demodat și

în numele superficialității intelectuale. Dacă fixăm ca normă opera lui Johnson, ...vom găsi că tradiția lui Donne conține un mare număr de versuri care corespund cerințelor obișnuite ale poeziei engleze și adesea sînt chiar de cea mai bună calitate" (George Williamson, *The Donne Tradition*, Cambridge, Massachusetts, 1930, pp. 21, 211).

27. F. R. Leavis, *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, Londra 1936, p. 68 și urm.
28. E. Vivas, *The Esthetic Judgment*, în *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936), pp. 57—69. Vezi Bernard Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven, 1943, p. 91 și urm., în special p. 123. Heyl respinge extremele „obiectivismului" și (mult mai ușor) ale „subiectivismului" pentru a expune un anumit „relativism" conceput ca o înțeleaptă *via media*.
29. *Ériger en lois ses impressions personnelles, c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère.* Eliot ia acest citat din de Gourmont, *Lettres à l'amazone*, și-l folosește ca epigraf la eseul lui, *The Perfect Critic*, în culegerea *The Sacred Wood*, 1920.
30. Așa cum face Heyl (cf. *New Bearings*, p. 81).

Capitolul 19

Istoria literară

1. Thomas Warton, *History of English Poetry*, I (1774), p. 11. Un studiu mai amănunțit poate fi găsit în René Wellek, *Rise of English Literary History*, Chapel Hill, 1941, pp. 166—201.
2. Henry Morley, *Preface to English Writers*, I, Londra, 1864.
3. Leslie Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, Londra, 1904, pp. 14, 22.
4. W. J. Courthope, *A History of English Poetry*, Londra, 1895, vol. I, p. XV.
5. Edmund Gosse, *A Short History of Modern English Literature*, Londra, 1897, Prefața.
6. Vezi scrisoarea către F. C. Roe, 19 martie 1924, citată de Evan Charteris, *The Life and Letters of Sir Edmund Gosse*, Londra, 1931, p. 477.
7. Vezi citatele în prelegerea lui Oliver Elton despre Saintsbury, *Proceedings of the British Academy*, XIX (1933) și Dorothy Richardson, *Saintsbury and Art for Art's Sake*, în *PMLA*, LIX (1944), pp. 243—260.
8. Oliver Elton, *A Survey of English Literature*, 1780—1830, Londra, 1912, vol. I, p. VII.
9. L. Cazamian, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris, 1920, și a doua jumătate a lucrării lui É. Legouis și L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1924.

10. W. P. Ker, *Thomas Warton* (1910), *Essays*, Londra, 1922, vol. I, p. 100.
11. T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, în *The Sacred Wood*, Londra, 1920, p. 42 (vezi traducerea eseului respectiv, sub titlul *Tradiție și talent personal*, în volumul Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, București, Editura pentru literatură universală, 1966, p. 221 și urm.).
12. R. S. Crane, *History Versus Criticism in the University Study of Literature*, în *The English Journal*, College Edition, XXIV (1935), pp. 645—667.
13. F. J. Teggart, *Theory of History*, New Haven, 1925.
14. Vezi bibliografia capitolului de față, secția a IV-a.
15. Vezi bibliografia capitolului de față, secția a IV-a.
16. R. D. Havens, *Milton's Influence on English Poetry*, Cambridge, Massachusetts, 1922.
17. Cf. următoarele studii : R. N. E. Dodge, *A Sermon on Sourcehunting*, în *Modern Philology*, IX (1911—12), pp. 211—223 ; Louis Cazamian, *Goethe en Angleterre. Quelques réflexions sur les problèmes d'influence*, în *Revue Germanique*, XII (1921), pp. 371—378 ; Hardin Craig, *Shakespeare and Wilson's* Arte of Rhetorique : *An Inquiry into the Criteria for Determining Sources*, în *Studies in Philology*, XXVIII (1931), pp. 86—98 ; George C. Taylor, *Montaigne-Shakespeare and the Deadly Parallel*, în *Philological Quarterly*, XXII (1943), pp. 330—337 (care conține o listă curioasă a celor 75 de tipuri de dovezi folosite în studiile de acest fel) ; David Lee Clark, *What was Shelley's Indebtedness to Keats ?* în *PMLA*, LVI (1941), pp. 479—497 (o interesantă infirmare a asemănărilor stabilite de J. L. Lowes) ; Ihab H. Hassan, *The Problem of Influence in Literary History*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (1955), pp. 66—76 ; Haskell M. Block, *The Concept of Influence in Comparative Literature*, în *Yearbook of Comparative and General Literature*, VII (1958), pp. 30—36 ; Claudio Guillén, *The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature*, în volumul *Comparative Literature : Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, apărut sub îngrijirea lui W. P. Friederich, Chapel Hill, N. C., 1959, vol. I, pp. 175—192.
18. Vezi H. O. White, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*, Cambridge, Massachusetts, 1935 ; Elizabeth M. Mann, *The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750—1800*, în *Philological Quarterly*, XVIII (1939), pp. 97—118 ; Harold S. Wilson, *Imitation*, în *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York, 1943, pp. 315—317.
19. Sidney Lee, *Elizabethan Sonnets*, vol. 1—2, Londra, 1904.
20. Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*, Bonn, 1936.
21. George Saintsbury, *A History of English Prosody*, 3 vol., 1906, 10 ; *A History of English Prose Rhythm*, Edinburg, 1912.

22. Benedetto Croce, *Storia di temi e storia letteraria*, în culegerea *Problemi di Estetica*, Bari, 1910, pp. 80—93.
23. De pildă, André Jolles, *Einfache Formen*, Halle, 1930 ; A. N. Veselovski, *Istoriceskaia poetika*, Leningrad, 1940 (scrieri alese datînd, în parte, din deceniul 1870—1880, publicate sub îngrijirea lui V. M. Jirmunski) ; J. Jarcho, *Organische Struktur des russischen Schanderhüpfels (ceastuşka)*, în *Germano-Slavica*, III (1937), pp. 31—64 (o încercare amplu documentată de a stabili, prin metode statistice, o corelație între stil și tematică pornind de la datele furnizate de un gen al literaturii populare).
24. W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, Londra, 1906.
25. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford, 1936.
26. Karl Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode*, München, 1923 ; Günther Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, München, 1925.
27. Cf. bibliografia capitolului 17.
28. Arthur Symons, *The Romantic Movement in English Poetry*, Londra, 1909.
29. Cf. J. Isaacs în *The Times Literary Supplement*, 9 mai 1935, p. 301.
30. Cel dintîi care a făcut acest lucru a fost, pare-se, Thomas Shaw în *Outlines of English Literature*, Londra, 1849.
31. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a III-a, pct. 4.
32. Cf. bibliografia capitolului de față, secția I.
33. Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation*, Berlin, 1926 ; Julius Petersen, *Die literarischen Generationen*, în culegerea *Philosophie der Literaturwissenschaft* (apărută sub îngrijirea lui Emil Ermatinger), Berlin, 1930, pp. 130—187 ; Eduard Wechssler, *Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform*, Leipzig, 1930 ; Detlev W. Schumann, *The Problem of Cultural Age-Groups in German Thought : a Critical Review*, în *PMLA*, LI (1936), pp. 1180—1207, și *The Problem of Age-Groups : A Statistical Approach*, în *PMLA*, LII (1937), pp. 596—608 ; H. Peyre, *Les générations littéraires*, Paris, 1948.
34. Cf. bibliografia capitolului de față, secția a II-a.
35. Jan Máchal, *Slovanské literatury*, 3 vol., Praga, 1922—9, și Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters* (Wildpark-Potsdam, 1928), în culegerea *Handbuch der Literaturwissenschaft*, apărută sub îngrijirea lui Oskar Walzel.
36. H. M. și N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, 3 vol., Londra, 1932, 1936, 1940.

NOTE SUPLIMENTARE

de Sorin Alexandrescu

Capitolul 2

([a]) p. 47 În legătură cu diferențierea limbajului științific de cel liric, cf. infra. cap. 11.

([b]) p. 49 Pentru raportul dintre limba literară și limba comună, ca și între diferitele stiluri ale limbii literare (stilul științific, ziaristic, stilul operelor beletristice etc.), cf. Tudor Vianu, *Stilistica literară și lingvistică*, în *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957, și Boris Cazacu, *Studii de limbă literară*, București, 1960.

Capitolul 5

([a]) p. 76 Deși folclorul pune probleme deosebite de analiză, el poate fi integrat, mai mult decît au făcut-o Wellek și Warren, într-o dezbatere teoretică asupra principiilor criticii. Observațiile rapide din acest punct al volumului, ca și notele 5—6 ale capitolului, specifică totuși posibilitatea unei „punți" metodologice peste diferențele profunde între studierea literaturii populare și a celei „culte". Folcloristica română a făcut recent pași hotărîți către o interpretare modernă, structurală a textului popular, pornind de la unele indicații ale formaliștilor ruși, în primul rînd V. Propp, și ale antropologiei lui Lévy-Strauss (mai ales *Antropologie structurelle*, Paris, 1958), sau ale unor cercetări mai noi ca P. Maranda, *Structural Models in Folklore* în *Midwest Folklore* vol. XII (3) Indiana University, 1962. V. pentru aceasta mai ales articolul-program al lui Mihai Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, dar și întregul grupaj de studii de poetică a folclorului din volumul I și din volumul al II-lea (în pregătire) de *Studii de poetică*, precum și unele articole publicate în *Revista de folclor*.

([b]) p. 77 Nu numai folclorul scandinav și slav este foarte „viu", ci și cel românesc, care a atins, cel puțin pentru zona balcanică, culmi artistice uneori încă neîntrecute. Semnalăm, de aceea unele culegeri de texte și studii, care ni se par marcante pentru folcloristica română (includ aici și cărțile populare) : V. Alecsandri, *Poezii populare ale Românilor*, 1852—1853, ultima ediție București, 1966 (apărută și în traducere franceză, Paris, 1855 și germană, Berlin, 1857) ; B. P. Hașdeu, *Cuvente den bătrâni*, București, 1878—1881, 3 vol. (mai ales vol. al II-lea) ; G. Dem Teodorescu, *Poezii populare românești*, București, 1885 ; Ion Ur-

ban Jarnik, *Basmele românilor*, București, 1895 ; Iuliu Zanne, *Proverbele românilor*, 10 vol., București, 1895—1903, reeditat selectiv, București, 1959 (1 vol.) ; Tudor Pamfile, *Cîntece de țară*, București, 1913, reeditat București, 1960 ; Ov. Densușianu, *Flori alese din cîntecele populare*, București, 1920 (reeditat recent împreună cu alte studii, într-o ediție cuprinzătoare, 1966) ; Tache Papahagi, *Antologie aromânească*, București, 1922 ; C. Brăiloiu, *Bocete din Oaș*, București, 1953—1956 ; de asemeni multe alte culegeri semnate I. Pop Reteganul, D. Stăncescu, I. C. Fundescu, G. Cătană, A. Gorovei etc. Recent au apărut cîteva ediții monumentale, pe genuri : C. Chițimia și Dan Simionescu, *Cărțile populare în literatura românească*, 2 vol., București, 1963 ; Al. Amzulescu, *Balade populare românești*, 3 vol., București, 1964 ; *Miorița*, volum masiv cuprinzînd toate variantele baladei, ediție și note de A. Fochi, București, 1964, A. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, 3 vol., București, 1966.

Semnalăm și cîteva studii importante : M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883 ; idem, *Studies and Texts in Folklore*, 3 vol., London, 1925—1928 ; C. Șăineanu, *Basmele românilor*, București, 1895, volum masiv, sistematizînd pe tipuri toate variantele cunoscute în România, în aria balcanică și în alte arii etnografice ; Ov. Densușianu *Viața păstorească în poezia noastră populară* 1922—1923 apărut și în traducere sub titlul *La vita pastorale nella poesia romena* cu o prefață de Giulio Bertoni, Roma, 1936. O lucrare de interes general a aceluiași autor ; *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, București, 1937, a apărut în același an la București, și în traducere franceză. Tache Papahagi *Folclorul romanic și cel latin*, București, 1923 ; idem, *Folclor român comparat*, București, 1929 ; idem, *Aromînii*, sinteză etnografică, istorică și filologică, București, 1932 (primele două lucrări ale lui Papahagi au rămas litografiate) ; Marcu Beza, *Paganism in Rumanian Folklore*, London, 1928 ; Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchen Varianten. Nach dem System der Märchentypen Anti Aarnes*, Helsinki, 1928 ; N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura română*, 2 vol., București, 1929—1938, sinteză de aceeași valoare cu cea a lui C. Șăineanu, pregătită prin numeroase „monografii" ale unor cărți populare, pe care nu le mai citez ; C. Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, Paris, 1932 ; idem, *Le vers populaire roumain chanté* în *Revue des Études Roumaines*. Paris, 1954 ; Petru Caraman, *Considerații critice asupra genezei și răspîndirii baladei Meșterului Manole în Balcani*, în *Buletinul Institutului de Filologie Română*, Iași, vol. 1, 1934 ; v. și un art. despre balada *Cîntecul lui Marcoș-Pașa* în *Anuarul Arhivei de folclor*, vol. 1—2, București, 1932—1933 : Liviu Rusu, *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*, Paris, 1935 ; ed. a II-a, revăzută, în românește, București, 1967 ; Al. Dima *Conceptul de artă populară*, București, 1939, o lucrare de sinteză, estetică și folcloristică ; idem, *Zăcăminte folcloristice în poezia noastră contemporană*, București, 1936, prima încercare amplă de urmărire a acestor influențe (pe aceeași temă, vezi Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, București, 1965) ; Mircea Eliade, *Comentarii la „Meșterul Manole"*, București,

1943 ; Gh. Vrabie, *Folclorul*, Bucureşti, 1947, idem, *Balada populară română*, Bucureşti, 1966 ; C. I. Gulian, *Sensul vieţii în folclorul românesc*, Bucureşti, 1957 ; G. Călinescu, *Estetica basmului*, Bucureşti, 1965 ; Mihai Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, Bucureşti, 1967, ca şi capitolul despre folclor în *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, 1962.

Dintre lucrările bibliografice menţionăm : C. T. Niculescu-Varone, *Bibliografia poeziei noastre populare 1830—1935*, Bucureşti, 1936 ; Ion Breazu, *Folclorul în revistele „Familia" şi „Şezătoarea"*, Sibiu, 1945 ; bibliografiile publicate de Ion Muşlea în *Anuarul Arhivei de folclor* şi, începînd cu 1956, în *Revista de folclor ;* Adrian Fochi, *Proiect pentru bibliografia generală a folclorului român*, în *Revista de folclor*, 1960, nr. 1—2 ; C. Bărbulescu, *Catalogul poeziei populare româneşti (Note preliminarii)*, în *Revista de folclor*, 1960, nr. 1—2.

Integral, *Revista de folclor* şi *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, au publicat studii şi note bibliografice foarte utile.

(c) p. 79 Cf. şi spiritualul volum al lui René Étiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, 1963, care militează pentru „deseuropenizarea" literaturii comparate şi pentru studierea mondială a literaturii, inclusiv a celor asiatice şi africane, polemizînd în acelaşi timp, cu cercetători francezi aflaţi pe poziţii depăşite, care reduc influenţele mondiale la cele înspre şi dinspre literatura franceză. Cercetători sovietici (T. Motîlieva) şi maghiari susţin acelaşi punct de vedere. Cercetătorii americani polemizează cu şcoala franceză „tradiţională", apropiindu-se de opinia lui Étiemble, de analiză globală a literaturii, după metode structurale şi susţin, în plus, includerea comparaţiei forţelor literare cu forţe artistice paralele. Cf. *Comparative literature. Method and Perspective*, culegere îngrijită de Newton P. Stallknecht and Horst Frenz, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961.

(d) p. 80 O lucrare de egală întindere şi de cel puţin egală valoare a scris N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, 3 vol., Bucureşti, 1925, care cercetează aria romanică din zorii evului mediu, pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Menţionăm de asemenea lucrările lui A. Densuşianu : *Literatura nouă la popoarele romanice* (curs), 1914—1915, *Sufletul latin şi literatura nouă*, Bucureşti, 1922, ca şi Al. Popescu-Telega, *Lecturi romanice*, Bucureşti, 1939. Dintre lucrările româneşti dedicate unei singure literaturi, *în sine* necomparatiste, dar, la nivelul culturii romanice devenind un fapt de relaţie între literaturi, un fapt deci, de literatură comparată, semnalez : *Impresii despre literatura spaniolă*, 1946, Bucureşti, reeditată în 1965, a lui G. Călinescu, precum şi o serie de valoroase cursuri universitare, rămase, din păcate, în formă litografiată : Charles Drouhet (de origine franceză, dar născut şi trăit în România, 1879—1940), între 1915 şi 1939, a prezentat toate etapele literaturii franceze, de la evul mediu la realismul critic şi poezia secolului al XIX-lea ; Ramiro Ortiz, începînd cu anii dinainte de primul război mondial şi pînă spre mijlocul deceniului al IV-lea, cînd pleacă din ţară, ca şi Al. Marcu, au

ținut cursuri de istoria literaturii italiene : Al. Popescu-Telega, despre literaturile iberice, mai ales spaniolă (menționez și volumul *Cervantes. Viața și opera*, București, 1944) ; I. Iordan, *Istoria literaturii italiene* (curs), Iași, 1928 și o masivă *Crestomație romanică* (lucrare colectivă, condusă de I. Iordan), București, 1962, alături de numeroase studii filologice. La acestea trebuie adăugate alte studii recente, cu caracter mai mult monografic, dintre care citez volumul colectiv *Dante* (București, 1966), volumele lui Al. Balaci, *(Giosue Carducci*, București, 1947, *Dante* București, 1966, *Studii italiene*, 3 vol., București, 1958—1964), Valentin Lipatti *(Valori franceze*, București, 1959) ca și, moment deosebit de cultură, editarea studiilor inedite, de valoare europeană, ale lui G. Coșbuc *Comentariu la „Divina Comedie"*, I—II, București, 1963—1965, îngrijirea ediției și note de Al. Duțu și Titus Pîrvulescu, prefață de Al. Balaci.

([e]) p. 81 Printre studiile de germanistică, menționăm pe cele ale lui Dragoș Protopopescu, *Fenomenul englez*, București, 1936, cursurile litografiate despre romanul englez, sau despre *Shakespeare* (1945—1946) și numeroase traduceri din opera dramaturgului englez ; Ioan Botez, *Aspecte din civilizația engleză*, ed. I, 1912, ed. a V-a, București, 1945 ca și numeroase studii despre Shakespeare ; Petru Comarnescu (traduceri însoțite de studii, mai ales din O'Neil) ; Haig Acterian, *Shakespeare*, București, 1938, o excelentă monografie critică, de o amplă informație și cu interpretări adesea personale, M. Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, București, 1945—1948 (curs lito), Lotar Rădăceanu, *Probleme de istorie a literaturii germane*, București, 1956, eseurile lui Mihnea Gheorghiu *(Orientări în teatrul contemporan*, București, 1948, *Orientări în literatura străină*, București, 1958, *Scene din viața lui Shakespeare*, București, 1958, ediția a II-a, 1960, ediția a III-a, 1964), ca și volumul antologic *Shakespeare și opera lui*, București, 1964, care, pe lîngă traduceri din exegeza tuturor țărilor, cuprinde și un important grupaj de studii românești (M. Eminescu, B. P. Hașdeu, I. L. Caragiale, G. Ibrăileanu, N. Iorga, Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu etc.).

([f]) p. 81 Dintre studiile de slavistică menționăm pe cele ale lui Ioan Bogdan : *Însemnătatea studiilor slave pentru Români*, București, 1894 și numeroase ediții de cronici și documente, printre care *Cronicile slavo-române* din secolul al XV-lea, publicate de Ioan Bogdan, ed. revăzută de P. P. Panaitescu, București, 1958 ; Ilie Bărbulescu, *Istoria literaturii și gramatica limbii bulgare vechi*, Iași, 1930. P. P. Panaitescu, ca istoric, s-a ocupat de epoca evului mediu românesc, de relațiile Principatelor cu rușii, polonii, bulgarii (spre exemplu *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Gh. Ureche și Miron Costin*, București, 1925) despre literatura slavo-română : *La littérature slavo-roumaine (XV—XVII siècle) et son importance pour l'histoire de la littérature slave*, 1931. Emil Turdeanu s-a ocupat mai ales de relațiile româno-bulgare în evul mediu : *La littérature bulgare au XIV-ème siècle et sa diffusion dans les Pays Roumains*, Paris, 1947. Despre toate

aceste probleme se pot culege însă informații bogate și din lucrările de istorie literară propriu-zisă, pentru perioada respectivă. În legătură cu literaturile slave mai noi, lucrările sînt relativ puține. Menționăm pentru literatura poloneză : Olga Zaicik, *Pasiunea romantică*, București, 1965 și Stan Velea, *Reymont*, București, 1967.

([g]) p. 81 Cf. și volumul antologic *Romantismul european*, București, 1932, rezultat al unui simpozion în care vorbitorii s-au referit la mai toate literaturile principale din Europa.

Pentru relațiile cu cultura bizantină, neogreacă și balcanică în genere, menționăm lucrările unui mare savant, puțin cunoscut publicului larg, Demetrios Russo : *Studii bizantino-române*, București, 1907 ; *Critica textelor și tehnica edițiilor*, București, 1912 ; *Elenismul în România*, București, 1912, volumele postume *Studii greco-române*, 2 vol., București, 1939. Cf. de asemeni lucrările lui Al. Elian (de exemplu, *Moldova și Bizanțul în sec. al XV-lea*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964) și Victor Papacostea, dintre care *Esquisse sur les rapports entre la Roumanie et l'Épire*, în revista *Balcania*, 1938, ca și întreaga orientare a cercetătorilor din jurul acesteia, continuată cu actuala *Revista de studii sud-est europene*, și activitatea sistematică a Institutului cu același nume al Academiei R.S.R. Numeroase lucrări ale lui Nestor și Ariadna Camariano sînt dedicate influențelor neogrecești, mai ales la începutul secolului al XIX-lea.

([h]) p. 83 Preocupări de literatură comparată, înțeleasă ca știință *independentă*, aplicată asupra unui ansamblu de literaturi naționale, nu asupra uneia singure, ori asupra unor relații bilaterale, cum am amintit în cîteva note precedente, au existat și înainte de al doilea război mondial. Pompiliu Constantinescu, în articolul *Literatura comparată*, din *Viața literară*, 1927, nr. 44, p. 1, cerea urmărirea sistematică a relațiilor literare internaționale. Bazil Munteano prezintă global *La littérature comparée en Roumanie*, în *Revue de la littérature comparée*, 1931, nr. 3, p. 515, înțelegînd prin aceasta toate cercetările de influențe literare, indiferent de metoda lor ca și de teoria acestei metode. Un alt studiu, *Literatura română în perspective europene*, din revista *Transilvania*, Sibiu, 1942, nr. 6, orientează cercetarea către stabilirea locului ocupat de literatura română în ansamblul celor europene. În 1944, apare primul volum orientat *integral* pe o asemenea cercetare, *Literatură comparată* de Al. Ciorănescu (v. și vol. în limba spaniolă, La Laguna, 1964), care se ocupă de relațiile internaționale ale literaturii române, din evul mediu pînă în secolul nostru *(Spiritul european în cultura română, Un român în Rusia : Antioh Cantemir)* ca și de ecourile în România ale lui Rousseau, Tasso, Alfieri, Metastasio, Rollinat, Musset etc.

După război, Tudor Vianu desfășoară o amplă activitate comparatistă în fruntea catedrei de literatură universală și comparată, creată în 1948 la Universitatea din București. Diferitele sale cercetări sînt cristalizate teoretic în comunicarea *Literatură universală și literatură națională* ținută la un congres internațional din Budapesta, 1955, în care

se arată că „literatura universală" urmărește fenomenele literare în secțiuni transversale, pe cînd „literatura națională", în secțiuni verticale, din care rezultă modalitățile de lucru, anume, urmărirea temelor, procedeelor, configurarea curentelor internaționale etc. Se accentuează, de asemenea, necesitatea de a se cerceta influențele din punctul de vedere al receptorului (spre deosebire de vechea școală comparatistă a lui Joseph Texte, de exemplu, care se referea la emițător) și din unghiul cititorului modern. Activitatea ulterioară a lui Tudor Vianu a exemplificat toate modalitățile cercetării comparatiste : *Formarea ideii de literatură universală* urmărește contribuția lui Goethe și ecoul lui Shakespeare pe continent ; *Antichitatea și Renașterea* urmărește principalele momente ale influenței primei ; *Jean-Jacques Rousseau și influența lui literară în Germania*, cercetează un fapt de difuziune : *Din istoria unei teme poetice : Lumea ca teatru*, transformările unei teme în mai multe literaturi europene ; *Eminescu și Shakespeare*, *Madach și Eminescu*, raporturile dintre doi scriitori ; *Caragiale în literatura lumii*, *Arghezi și învierea lirismului european*, doi scriitori români în perspectivă universală ; o altă serie de lucrări : *Schiller*, *Ideile lui Stendhal* etc. au caracter monografic. Toate aceste studii, împreună cu altele, au fost retipărite într-un masiv volum, *Studii de literatură universală și comparată* (București, 1963) prin care valoarea de mare comparatist european a lui Tudor Vianu este fixată definitiv.

Școala de comparatistică română este reprezentată prin numeroase lucrări care urmăresc difuzarea unui scriitor în literatura română : Gh. Călinescu, *Alcuni missionari cattolici italieni nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII*, Roma, 1925, *Studii și conferințe*, București, 1956, și mai ales, *Scriitori străini*, București, 1967 ; Marcu Beza, *Shakespeare în România*, London, 1931, completată de Al. Duțu, *Shakespeare in Rumania*, Bucharest, 1964 ; P. Grimm, *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, în *Dacoromania*, 1924 ; Ramiro Ortiz, *Storia della cultura italiana in Rumania*, *București*, 1916, *Per la fortuna del Petrarca in Rumania*, București, 1930, ca și numeroase articole mai mici ; Al. Marcu, *Romanticii italieni și România*, București, 1924, *Il rinescimento romeno e l'Italia*, București, 1940 și altele ; N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, cu o prefață de Émile Faguet, Paris, 1909 (lucrarea, poate prima de acest gen la noi, este influențată metodologic de primii comparatiști francezi exact în ceea ce era exagerat la ei, anume căutarea peste tot a „modelelor" pe baza unor similarități, de fapt generale, în romantismul european ; rezultatul este ignorarea oricărei originalități românești și proclamarea de către Faguet a „transplantării" romantismului francez în țara noastră) ; Charles Drouhet, *Le Roumain dans la littérature française* în *Mercure de France*, 1924, mai, pp. 598—625, *V. Alecsandri și scriitorii francezi*, București, 1924 ; Ion Gherghel, mai multe lucrări despre Goethe dintre care *Goethe în literatura română*, București, 1931, *Poeți germani în tălmăciri românești*, Brașov, 1934 ; I. E. Torouțiu, *Heine și heinismul în literatura română*, București, 1930, *Sudermann în literatura română*, București, 1930. Pentru literatura veche, cf. N. Cartojan, *Elemente occidentale în literatura*

veche românească, curs 1926—1927 (lito) și, în rezumat, în *Revue de la littérature comparée*, 1934.

În ultimii ani, Al. Dima a prezentat volumul clasic al lui Van Tieghem, *Literatura comparată*, București, 1967 (traducere, studiu introductiv) și a scris numeroase studii, dintre care menționez *Conceptul de literatură universală și comparată*, din volumul cu același titlu, București, 1967, în care atrage atenția asupra unei concepții mai noi a literaturii comparate, datoare a studia nu numai faptele de influență și difuziune, ci și cele de *paralelism*, de încadrare a literaturilor lipsite de suportul unei limbi de circulație universală, printre care și cea română, în marile curente internaționale ; Tatiana Nicolescu a publicat *Opera lui Gogol în România*, București, 1959 și *Tolstoi în literatura română*, București, 1963 ; Vera Călin, Romul Munteanu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Ion Ianoși, Ov. Drimba și alți cercetători, dintre care unii foarte tineri, au contribuit la cercetarea literaturilor străine în relațiile cu cea română.

Tot aici trebuie amintite cîteva lucrări de sinteză despre literatura română, apărute în străinătate : N. Cartojan, *Breve storia della letteratura rumena*, Roma, 1926 ; P. V. Haneș, *Histoire de la littérature roumaine*, Paris, 1934 ; Mario Roques, *La poésie roumaine contemporaine*, Oxford, 1934 (v. și pref. la importanta ediție *Palia de la Orăștie*, Paris, 1925) ; Ramiro Ortiz, *Breve storia della letteratura rumena*, Padova, 1936, retip. Roma, 1941 ; Bazil Munteano, *Panorama de la littérature roumaine*, Paris, 1938 ; Gino Luppi, *Storia della Letteratura Romena*, Firenze, 1955 (cf. și studii despre Eminescu, Alecsandri, „Junimea" etc.) ca și unele monografii ; Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, și cele două volume despre Eminescu : Rosa del Conte, *M. Eminescu, o dell'Assolutto*, Modena, 1962 ; Alain Guillermou, *La génèse intérieure des poésies d'Eminescou*, Paris, 1963.

Dintre lucrările bibliografice, cele cu un caracter general, conțin și date literare ; G. Bengesco, *Bibliographie franco-roumaine depuis le commencement du XIX-ème siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1907, ca și A. și G. Rally, *Bibliographie franco-roumaine*, 2 vol., 1930 ; Andrei Veress, *Bibliographie roumaine-hongroise*, 3 vol., București, 1931—1935 ; Samuel Domokoș, *Bibliografia maghiară a literaturii române*, București, 1966 ; C. Erbiceanu, *Bibliografia Greacă, sau Cărțile grecești imprimate în Principatele Române în epoca Fanarioților*, București, 1903 ; Octav Păduraru, *Anglo-Roumanian and Roumanian-English Bibliography*, București, 1946 ; Gh. Bezviconi, *Contribuții la istoria relațiilor româno-ruse (din cele mai vechi timpuri pînă la mijlocul secolului al XIX-lea)*, București, 1962 ; Barbu Teodorescu (sub pseudonimul Filip Roman), *Literatura rusă și sovietică în limba română (1830—1958)*, București, 1959 ; G. Baiculescu, Al. Duțu și Dorothea Sasu-Țimermann, *Tchekov en Roumanie*, 1960 ; N. Herescu, în *Revista clasică*, Al. Marcu, în *Studii italiene* ca și Mario Ruffini, R. Ortiz, etc., au urmărit bibliografic relațiile literare respective. De asemeni, G. Baiculescu, Al. Duțu și Dorothea Sasu-Țimermann, *Échos ibériques et hispano-américains en Roumanie*, 1959 ; Virgil Cîndea, *Tagore en Roumanie*, București, 1961 (Commission Nationale pour L'UNESCO).

Capitolul 6

(a) p. 89 În legătură cu problemele generale ale tehnicii informației, v. Aurel Avramescu și Virgil Cîndea, *Introducere în documentarea științifică*, București, 1960. Pentru teoria bibliografiei, ca și o prezentare generală a bibliografiilor existente v. Gh. Cardaș, *Tratat de bibliografie*, București, 1931 ; N. Georgescu-Tistu, *Bibliografia literară română*, București, 1932 ; B. Teodorescu, *Istoria bibliografiei românești*, București, 1945 ; Dan Simonescu, *Metodica și mijloacele muncii științifice*, în *Limbă și literatură*, vol. VI, 1962. Menționăm totuși principalele bibliografii pe domenii : Ion Bianu, Nerva Hodoș și Dan Simonescu *Bibliografia românească veche 1508—1830*, 4 vol., București, 1903—1944 ; Nerva Hodoș și Al. Sadi Ionescu, *Publicațiunile periodice românești*, București, 1913 ; Gh. Adamescu, *Contribuțiune la bibliografia românească*, 3 vol., București, 1921—1928 ; N. Georgescu-Tistu, *Bibliografia publicațiilor privitoare la cultura românească veche*, 5 vol., București, 1935—1943 (lucrare colectivă sub conducerea lui N. Georgescu-Tistu) ; *Bibliografia literaturii române* (1948—1960), București, 1965. *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, întocmite de Ioan Lupu, Nestor Camariano și A. Papadima, vol. I : 1790—1850, București, 1966.

Iată și cîteva cataloage extrem de utile : Ion Bianu, R. Caracaș, *Catalogul manuscriselor românești*, 3 vol., București, 1907—1931 ; Constantin Litzica și Nestor Camariano, *Catalogul manuscriptelor grecești* din Biblioteca Academiei R.S.R., 2 vol., București, 1909—1940 ; N. Comșa, *Manuscrisele românești din Biblioteca Centrală de la Blaj*, 1944 ; P. P. Panaitescu, *Manuscrise slave din Biblioteca Academiei R.S.R.*, București, 1959 ; Mihail Guboglu, *Catalogul documentelor turcești din depozitele Arhivelor Statului și ale Academiei R.S.R.*, București, 1960—1965, 2 vol.

Bibliografii individuale ale scriitorilor români au fost încă puțin lucrate. Iată cîteva dintre acestea : Barbu Teodorescu, *N. Iorga*, 2 vol., București, 1930—1931 ; Al. Bojin, *Al. Vlahuță — Studiu bio-bibliografic*, București, 1959 ; Gavril Scridon, Ioan Domșa, *G. Coșbuc*, București, 1965 ; bibliografiile eminesciene întocmite de Jucan Grazian, publicate în *Limbă și literatură*, vol. V (1961), IX (1965), X (1965).

O imensă colecție de documente au publicat I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, 13 vol., București, 1931—1946.

Cîteva cataloage de corespondență : Marta Anineanu, *Catalogul corespondenței lui V. A. Alecsandri*, București, 1957 ; Z. N. Pop, *Catalogul corespondenței lui Kogălniceanu*, 1959 ; N. Liu, *Catalogul corespondenței lui Ion Ghica*, București, 1962 ;

Extrem de prețioși sînt indicii bibliografici a unor reviste de anvergură, cu informațiile clasate în ordinea clasificării zecimale : M. Sînzianu, *Indice bibliografic al revistei „Convorbiri literare" (1867—1937)*, București, 1937 ; în *Dacoromania* a apărut periodic „Bibliografia publicațiilor" de Ion Breazu (1921—1929) și Ion Mușlea (1930—1943) ; *Indice bibliografic al revistei „Viața românească", 1906—1946*, 3 vol., Iași, 1956—1958. Din 1951 a apărut *Buletinul bibliografic* al Camerei Cărții,

transformat din 1956 în *Bibliografia R.S.R.* și *Bibliografia periodicelor din R.S.R.*, redactate de Biblioteca Centrală de Stat, care consemnează cărțile și articolele curente.

Numeroase lucrări de bibliografie, creșterea colecțiilor, informare științifică au un caracter continuu și aparțin Centrului de Documentare al Academiei R.S.R., Bibliotecii Academiei R.S.R., Institutului de Documentare Tehnică, Centrului de Documentare al Universității București, Bibliotecii Centrale de Stat și numeroaselor alte unități similare din țară.

Unele lucrări cu un caracter mai special vor fi semnalate în alte note, la capitolele respective.

([b]) p. 90 Editarea textelor marilor noștri scriitori clasici s-a pus, mai întîi, în legătură cu imensa operă în manuscris (alături de antume) a lui Eminescu. Ea a fost rezolvată prin monumentala ediție a lui Perpessicius (1939—) din care au apărut pînă acum 6 volume.

Editarea marilor clasici în serii complete, de-o înaltă ținută științifică, de fapt adevărate „monografii" ale criticii de text, constituie o operă de perspectivă, consemnînd pînă acum cîteva realizări remarcabile : I. L. Caragiale (Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin), Anton Pann, Grigore Alexandrescu (I. Fischer), Miron Costin (P. P. Panaitescu), Rebreanu (N. Liu), Macedonski (Tudor Vianu, Adrian Marino), Bălcescu (G. Zane), B. P. Hașdeu (Mircea Eliade), Delavrancea (Em. Milicescu), Odobescu (Tudor Vianu).

([c]) p. 100 Controversata paternitate a *Cîntării României* a fost abordată recent prin mijloace statistice de către Ileana Neiescu, Aurelia Stan, Ioan I. Stan, *Contribuții statistice la studiul paternității „Cîntării României"*, în *Cercetări lingvistice*, Cluj, 1964, nr. 2. Pentru istoricul problemei v. printre ultimii, Paul Cornea, *Studii de literatură modernă*, București, 1962, pp. 269—290.

Capitolul 7

([a]) p. 113 Tudor Vianu s-a ocupat în unele studii de această lirică a „măștilor". În *Cursul de stilistică* (litografiat) București, 1942—1943, el delimitează „eul tipic" de „eul personal", și, pe de altă parte, reluînd unele observații ale lui W. Scherer, „lirica personală", exprimare pe ton de confesiune, de „lirica măștilor", în care apare un „eu" mai îndrăzneț, mai radical în opinii, și de „lirica rolurilor", în care poetul poate experimenta atitudini depărtate de cea obișnuită lui. Distincțiile au fost urmărite la Eminescu (*Singurătate*, *Rugăciunea unui dac*, *Înger și demon* exemplifică, în ordine, cele trei feluri de lirică) în articolul *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu*, din volumul *Figuri și forme literare*, București, 1946, republicat în *Studii de literatură română*, București, 1965.

Observația poate fi asociată și unor remarci ale capitolului următor, în legătură cu raportul dintre scriitor și personajele sale.

([b]) p. 114 În completarea unor rezerve formulate în prefață, referitoare la posibilitățile criticii „biografice", aș menționa cîteva lucrări românești care — transformînd biografia în portret, adică în configurarea unui *destin uman*, înțeles nu în sensul tipizant al moraliștilor clasici, ci în sensul de cristalizare a unor fapte atît de viață cît și de operă într-o personalitate *concretă*, urmărită în istoria ei — aduc o profundă cunoaștere, dinăuntru, a scriitorului, și implicit a operei lui, revelîndu-i unele semnificații secrete. Eugen Lovinescu este primul care utilizează notabil metoda în *Critice*, 10 vol., (1909—1923), *Epiloguri literare* (1919).

G. Călinescu fixează metoda aproape într-o specie aparte a criticii, mai ales prin *Viața lui M. Eminescu* (1932) și *Ion Creangă* (1938) și prin *Istoria literaturii române* (1941), adevărată suită de portrete. Justețea intuiției, strălucirea imaginii și pregnanța „personajului" din paginile lui G. Călinescu au rămas inegalate.

Dintre lucrările mai noi trebuie menționată în primul rînd *Viața lui Al. Macedonski* de Adrian Marino (București, 1966), ca și alte monografii, cum ar fi *I. Slavici* de Pompiliu Marcea (București, 1965), sau *Viața lui V. Alecsandri* de G. C. Nicolescu (București, 1966). Majoritatea celorlalte rămîne însă la nivelul biografiei în sens documentar : valoarea volumelor de mai sus este cu atît mai importantă, întrucît, în literatura română, memoriile literare, de la *Amintirile de la Junimea* ale lui G. Panu (București, 1908—1910) și pînă la *Prietenii mei scriitorii* de Otilia Cazimir (București, 1960), n-au devenit opere artistice propriu-zise.

Capitolul 8

([a]) p. 118. O singură încercare s-a făcut în cultura română, de explicare psihoanalitică a unui scriitor : Dr. C. Vlad, *M. Eminescu din punct de vedere psihoanalitic*, București, 1932. Eminescu este considerat un schizoid tipic, biografia (este utilizată mai ales lucrarea lui G. Călinescu) ca și opera, oferind „simptome evidente" de narcisisim, grandomanie, inadaptare, bizarerie, sciziune a eului etc. Sînt analizate și unele texte poetice, cum ar fi *Luceafărul*, în comparație cu basmul cules de Kunisch, interpretîndu-se personajele ca tot atîtea proiecții sexuale. Dificultățile iubirii între erou (Luceafărul) și fata de împărat sînt reduse la triada copil-mamă-tată etc. Deși interesantă, o asemenea interpretare se aplică automat la un om generic, ignorînd cu totul *intenția artistică*, fapt definitoriu pentru psihicul și conștiința unui poet. Chiar de-am accepta simbolica basmului, ea este virtual aceeași pentru mulți oameni. De ce totuși numai Eminescu a putut scrie *Luceafărul* ? În ciuda spectaculozității unor „revelații", psihoanaliza, cel puțin la nivelul observațiilor citate de Wellek și Warren (ca și multe altele, printre care analiza lui Poe de către Marie Bonaparte), la care adăugăm exemplul lui C. Vlad, se vădește deficitară.

([b]) p. 122 Lucrarea citată se mărturisește, încă din prefață, îndreptată împotriva acelor cercetări estetice aplicate numai la *operă* sau la *contemplarea* ei, dorind să studieze, mai ales, *creatorul* și procesul creației. Sînt, de aceea, analizate în mod succesiv „datele originare (primitive)", un fel de memorie ancestrală a omului, „datele inconștiente (faza preparatoare)" ale individului creator, „datele conștiente (inspirația, elaborarea, execuția)" și cele „transsubiective", dictate de apartenența artistului la o anumită colectivitate umană, ca și de viziunea lui asupra lumii. În cadrul acestui ultim punct, se indică cele trei tipuri de creatori citate de Wellek și Warren. Lucrarea lui Liviu Rusu, deși concepe artistul ca un tip uman generic, analizînd toate aspectele posibile ale procesului creației, fără a indica cum pot fi detectate nuanțele particulare ale aliajului interior, diferențiatoare pentru artiștii existenți concret, este totuși prima și aproape singura încercare românească de *psihologie a creației.* Unele aspecte au fost abordate și de Tudor Vianu, dar într-o *Estetică* generală, care depășea de fapt domeniul psihologiei. Este interesant de subliniat că activitatea ulterioară în estetică a lui Liviu Rusu a înregistrat și alte rezultate marcante, dar în alte direcții de cercetare (cf. notele de la cap. 11 ([c]) și de la cap. 12 ([c]). Pentru lucrările de istorie literară și circulație a ideilor, ca și folcloristică ale lui Liviu Rusu, cf. notele la cap. al 10-lea și, respectiv, cap. al 5-lea.

[c]) p. 104. În legătură cu această observație ca și cu altele exprimate în capitolul de față, v. unele lucrări ale lui Mircea Eliade. Acesta atrage deseori atenția asupra importanței prelucrării vechilor mituri în literatură, ca și asupra concordanței între „descoperirile" moderne ale lui T. S. Eliot, James Joyce ori ale suprarealiștilor, cu privire la funcțiile conștiinței sau ale inconștientului, și unele „tehnici" ale gîndirii arhaice și mitice *(Le Chamanisme,* Paris, 1951, trad. germ. Zürich, 1957, trad. engl. New York, 1964 ; *Le mythe de l'éternel retour,* Paris, 1949 ; *Traité de l'histoire de religions,* Paris, 1953, ed. a II-a, 1959, ed. a III-a, 1964, trad. span. Madrid, 1954 ; *Mythe rèves et mystères,* Paris, 1957 ; *Le Yoga,* Paris, 1960 ; *Aspects du mythe,* Paris, 1963 și *Le sacré et le profane,* Paris, 1965.

Într-un articol recent publicat în revista *History of Religions* Chicago, 1965, nr. 1, p. 1—17, al cărei coeditor este, M. Eliade, reia această observație, adăugînd, programatic, necesitatea lărgirii conștiinței europene, prin asimilarea înțelepciunii și artei popoarelor Asiei și Africii. Este interesant de remarcat că această „dezeuropenizare" a culturii, în care un rol important, de „mediator" cultural l-ar putea juca istoria religiilor, este perfect sincronică (v. supra, cap. al V-lea) cu evoluția și cerințele *istorice* ale *literaturii comparate* moderne.

([d]) p. 130. Un caz oarecum diferit îl prezintă în literatura română Camil Petrescu. În eseurile sale (mai ales *„Noua structură" și opera*

lui Marcel Proust din volumul *Teze și antiteze*, București, 1936, pp. 21—64) el pledează pentru o consonanță între descoperirile psihologiei moderne, datorate lui William James, Bergson, Freud etc., și tehnica analizei psihologice în roman. În același timp, propriile lui romane (mai ales *Patul lui Procust*, 1933) utilizează noua concepție asupra personajului și tehnicii narațiunii. Observația se poate extinde, relativ, asupra altor romancieri români din perioada interbelică, influențați de Proust și de romanul de analiză european, ca Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sebastian, Anton Holban și alții.

Capitolul 10

([a]) *p. 154.* Problema a fost dezbătută de Tudor Vianu în volumul *Filozofie și poezie*, Oradea, 1937, care a urmărit multiplele relații stabilite în istoria culturii umane, între cele trei forme de cunoaștere a absolutului — religia, filozofia și poezia — demonstrînd sărăcirea lor reciprocă rezultată din concepția unei „autonomii" stricte, dar și confuzia datorată unor interferențe brutale. „Forme înrudite, dar originale, ele există în permanentă simultaneitate și, atingîndu-se în absolut, fără să se determine temporal, nici una din ele nu este obligată să deplaseze și să înlocuiască pe cealaltă" (p. 32).

([b]) *p. 158.* În literatura română, circulația ideilor a fost studiată mai ales pentru perioada „luminismului" de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, prelungit pînă la scriitorii romantici de la mijlocul secolului al XX-lea. Pompiliu Eliade a studiat epoca din punct de vedere istoric și politic, urmărind circulația ideilor în tot felul de texte, extraliterare și literare, dar și în acțiunile înșeși ale oamenilor politici ; în plus, a avut în vedere influența ideologiei franceze în acest domeniu. (Volumul *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1898, studiază epoca „luminismului" pînă la 1821 ; cele două volume din *Histoire de l'esprit public en Roumanie en XIX-ième siècle*, Paris, 1905—1914, se referă la anii 1821—1834.) Prin „spirit public", Pompiliu Eliade înțelege *l'ensemble des origines et des sentiments, connus à un peuple* (v. *De l'influence...* p. VII). Dumitru Popovici, în lucrarea devenită clasică în materie, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945, cercetează epoca numai pe texte literare, urmărind nu numai circulația ideilor, ci și procesul însuși de formare a literaturii române. Punctul de vedere comparatist se însoțește deci cu perspectiva unui istoric literar de exemplară erudiție, preocupat însă mai puțin de evaluarea *estetică* a operelor cercetate. Problemele acestea au format și obiectul unor cursuri universitare, păstrate în formă litografiată : *Literatura română în epoca „luminării"*, Cluj, 1938—1939 și *Literatura română modernă*, vol. I, *Tendința de integrare în ritmul culturii occidentale*, Cluj, 1940. Un volum anterior, *La littérature roumaine de Transylvanie en XIX-ième siècle*, București, 1938, restrînge

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

cercetarea numai la literatura ardeleană. Cf. și L. Blaga, *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, București, 1966. O serie de monografii, cum ar fi *Gh. Lazăr* a lui Bogdan-Duică (București, 1924) aparțin aceluiași domeniu de cercetare.

Pentru epoca următoare, tot D. Popovici dă cîteva lucrări fundamentale printre care *Sancta cetate. Între utopie și poezie*, București, 1935, care studiază amestecul de luminism și vizionarism romantic, colorat de socialismul utopic, de inspirație franceză, din epoca lui I. Heliade-Rădulescu. Alți cîțiva scriitori ai epocii din jurul revoluției de la 1848, C. Bolliac, de exemplu, sînt analizați prin prisma unor sinteze asemănătoare, în volumul *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944.

Pentru epocile următoare, nu mai întîlnim lucrări de sinteză speciale, dar multe cercetări monografice urmăresc, firesc, circulația ideilor.

Eminescu și Schopenhauer, București, 1966, de Liviu Rusu, este, credem, singura lucrare românească dedicată exclusiv influenței *ideilor* unui filozof asupra unui scriitor român. Începînd cu momentul Eminescu, literatura română cunoaște opere de valoare artistică „independentă" de ideologia momentului, în sensul că ideile filozofice, morale etc., nu mai sînt atît de evidente și se retrag în țesătura intimă a operei.

Ca model de cercetare a ecourilor stîrnite de unele idei filozofice, în ansamblul unei literaturi, citez *Influența lui Hegel în cultura română*, București, 1933, de Tudor Vianu.

(c) *p. 168.* Este exact unul dintre principiile conducătoare ale criticii lui G. Călinescu, exprimat în *Principii de estetică*, București, 1939, dar mai ales în *Opera lui Eminescu*, 5 vol., București, 1935—1936, și *Istoria literaturii române* (cap. despre Goga, între multe altele, unde se analizează cu finețe „transformarea" unor idei politice în mituri naționale și general umane).

Capitolul 11

(a) *p. 178.* Înainte de Birkhoff (1933), doi esteticieni români au publicat la Paris mai multe volume, prea puțin cunoscute chiar și astăzi. Pius Servien-Coculescu publică, începînd din 1925, următoarele volume mai importante : *Essai sur les rythmes toniques au Français*, Paris, 1925 ; *Lyrisme et structures sonores. Nouvelle méthode d'analyse des rythmes, appliquée à* Atala *de Chateaubriand*, Paris, 1930 ; *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique* (cu o prefață de Paul Valéry), Paris, 1930 ; *Principes d'esthétique*, Paris, 1935 ; *La langage des sciences*, Paris, 1938 ; *Orient, suivi de Le cas Servien, par Paul Valéry*, Paris, 1942 ; *L'artiste*, Paris, 1957 etc. Servien pleacă de la observația, foarte inovatoare pe atunci, că deosebirea de „limbaj", fundamentală, nu este între poezie și proză, ci între *limbajul liric (L)* și *limbajul științific (S)*. *L* este ambiguu (plurivoc), construit pe ritmuri mai mult sau mai

puțin regulate (fie poezie, fie proză), iar *S* este univoc și lipsit de orice fel de ritm (fie poezie, fie proză). Din acest punct de vedere *Atala* este o operă de limbaj liric și Servien descoperă o tehnică de analiză a ritmului în proză, extrem de suplă și adecvată. (Pentru o aplicație recentă, cf. Mihaela Mancaș, *Ritmul prozei lui D. Anghel*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966.) Adevăratul obiect de studiu al esteticii este, atunci, traducerea unor propoziții *L* în propoziții *S*, observație magistrală, care deschide drumul tuturor cercetărilor moderne formalizante. Din moment ce admitem limbaje diferite, cu semne și structuri diferite, transcrierea unui text liric într-o secvență de simboluri matematice (dacă este corectă), devine perfect justificată. Servien imaginează un *elector* care se exprimă în termeni *L* și un *observator*, care se exprimă în termeni *S*, pe care-i confruntă în experimente, altă inovație în estetică. Electorul alege mai multe texte poetice pentru că „îi plac", dar nu poate explica de ce. Observatorul analizează textele și descoperă structuri similare, oferind, deci, propozițiile *S* care explică „opțiunile" *L*. De obicei, aceste structuri sînt de natură ritmică și formalizarea lor matematică este posibilă. Opțiunea fiind însă esența creației lirice (în limbaj), metoda lui Servien are meritul de a arunca balastul categoriilor esteticii normative și de a aborda *direct* structura operei, ajungînd la rezultate obiective și *comparabile*. Cred că nu greșesc afirmînd că Pius Servien este gînditorul român cel mai original în estetică, deși aria cercetărilor lui este, relativ, mică.

Matyla Ghyka aplică unele sugestii ale lui Servien, dar într-o direcție proprie. În cîteva din volumele lui (*Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, ed. a III-a, Paris, 1927 ; *Le nombre d'or (Précédée d'une lettre de Paul Valéry)*, 2 vol., Paris, 1931 ; *Essai sur le rythme*, Paris, 1938, și altele), plecînd de la sugestia lui Servien, că ritmul înseamnă „periodicitate percepută", analizează matematic proporțiile trupului uman în arta mediteraneană și observă convergența lor într-un același raport numeric, *numărul de aur*, cunoscut de Platon, Pitagora și inițiații lumii antice, ceea ce demonstrează unitatea de cultură a zonei Mediteranei. Repetarea proporțiilor în artele spațiale creează un ritm interior, transformînd continuitatea materiei în discontinuitatea emoțiilor. Se poate vorbi atunci de *ritm* ca lege generală a artelor spațiale și temporale (muzica, poezia), la aceasta din urmă, el existînd, evident, în versificație, iar compararea lor matematică devine posibilă. *„Si l'on veut allier en une formule brève les trois éléments fondamentaux de l'esthétique mathématique, on peut dire que le rythme naît de l'action de la proportion sur la cadence" (Essai sur le rythme*, p. 178). Într-adevăr, admirația și prețuirea lui Valéry pentru cei doi esteticieni de origine română este pe deplin justificată.

([b]) *p. 181.* Pornind de la studiile de morfologie a culturii, de la lucrările lui Wölffin, Spengler, Worringer sau Frobenius, Lucian Blaga a dezvoltat o estetică proprie, sinteză de teorie a cunoașterii și înaltă poezie lirică. Pentru ceea ce ne interesează aici reținem *Filozofia*

stilului (București, 1924) și *Trilogia culturii* (București, 1944) alcătuită din volumele *Orizont și stil* (1936), *Spațiul mioritic* (1936) și *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937). „Stilul e tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii. Iată pentru ce stilul nu e o emanație sau o formă a esteticului în sine, ci o invazie dinafară în estetic, o invazie culturală" *(Filozofia stilului,* p. 69). Arta are două tendințe, crearea valorilor *estetice* propriu-zise și a celor *stilistice*, separate. Stilul ar fi, în acest caz, „ambianța" unei culturi, factorul ei dominant, produs al unei națiuni în ceea ce are ea mai esențial, existent în adîncimile subconștientului oricărui individ și creator. Această *matrice stilistică* acționează obligatoriu asupra unui creator prin 5 factori : *orizontul spațial* (în cazul românilor, celebrul „spațiu mioritic", analizat într-un volum separat), *orizontul temporal*, *accentul axiologic* (solidaritate sau nonsolidaritate cu cele două orizonturi), *sensul mișcării înăuntrul lor* (anabazic sau catabazic — înaintare sau retragere) și *năzuința formativă* (individual, tipizant, stihial). Viziunea lui Blaga, rod al meditației lirice, dar și emanație folclorică, este seducătoare și pînă la un punct convingătoare, mai ales pentru spațiul cultural românesc, dar destul de arbitrară, pentru spațiile mai îndepărtate. Ea are, însă, aceeași doză de arbitrar și grandios ca și clasificările esteticienilor germani discutați de Wellek și Warren, fiindu-le un demn egal.

(°) *p. 183.* Greu de clasificat printre teoriile discutate în acest capitol (de aceea o semnalez abia aici), este, prin vastitatea dar și echilibrul ei armonios, *Estetica* (2 vol., București, 1934—1936) lui Tudor Vianu, cea mai cuprinzătoare încercare românească în acest domeniu. T. Vianu pleacă de la o diferențiere strictă a autorului (procesul de creație), a operei și a contemplației, pentru a le analiza succesiv, unind în permanență perspectiva *tipologică* și cea *istorică*. Opera este văzută ca o realitate istorică dar și estetică *stricto senso*, sinteză de valori raționale și iraționale, de elemente intrinseci și eterogene. Din acest ultim punct de vedere, pozițiile lui Vianu și cele ale lui Wellek și Warren sînt foarte apropiate. De fapt și atitudinea lor generală este aceeași, de analiză *globală*, întrunind toate modalitățile de abordare posibilă și *armonioasă*, cumpănită și imparțială. În *Logica frumosului* (Cluj, 1946) Liviu Rusu afirmă existența obiectivă a frumosului, dialectica și unitatea lui internă, sinteză unică între obiectiv și subiectiv, rațiune și sentiment etc.

Al. Dima în *Gîndirea românească în estetică*, Sibiu, 1943, și mai ales *Domeniul esteticii*, București, 1947, prezintă probleme estetice din sfera naturii, civilizației și a artei, valorile și categoriile estetice (tragicul, sublimul etc.), precum și unele probleme ale creației, contemplării și structurii operei. O altă lucrare, de valoare ceva mai redusă, este *Viața estetică*, 2 vol., Cluj, 1937, a lui Radu Paul.

Capitolul 12

([a]) *p. 203.* În lingvistica modernă, nu este vorba numai de „reformulare" a unor probleme mai vechi, ci de modificarea perspectivei și abordării. Teoria limbii a primit prin lucrarea lui Hjelmslev (*Preliminarii la o teorie a limbii*, Copenhaga, 1943, trad. engl. 1957, trad. rom., București, 1967 (lito)) o formulare riguroasă, aplicabilă oricărei limbi în parte, ideea saussureană (singura citată de Wellek și Warren) a sistemului putînd fi mai exact urmărită în diferitele ei tipuri de relații. Școala americană (Bloomfield, E. Sapir) a studiat *comportamentul* verbal, dar, după război, teoria informației, cibernetica, semiotica (plecînd de la lucrările lui Norbert Wiener, George Miller etc.) au revoluționat studiul lingvistic. În ultima vreme, tocmai compartimentele considerate „imobile" de Wellek și Warren au fost dinamizate prin lucrările lui Noam Chomsky, de „gramatică transformațională", cu aplicație, mai ales în sintaxă, ale lui F. Katz și Postal, sau ale lui Greimas, în semantică, după cum în fonologie, studiul statistic, analiza trăsăturilor distinctive și a distribuției fonemelor, din lucrările lui Roman Jakobson, Zellig Harris, Martinet, G. Herdan etc., au devenit generale, extinzîndu-se, în forme apropiate, și în cercetarea vocabularului (O bună *Introducere în lingvistica matematică*, semnează S. Marcus, S. Stati și Edmond Nicolau, București, 1966. Dintre lucrările străine, aș cita Bertil Malmberg, *Les nouvelles tendances de la linguistique*, Paris, 1966. Toate aceste înnoiri, puțin cunoscute de Wellek, Warren au influențat evident și studiile de poetică).

([b]) *p. 206.* Wellek și Warren prefigurează aici ideea „modelului", frecventă în studiile lingvistice și matematice recente, dar aplicabilă și în poetică. În acest ultim caz, putem, într-adevăr, considera analiza fonologică un „model" al celei literare, în sensul utilizării acelorași principii *logice metodologice*, dar nu în sensul reducerii analizei operei literare, la cercetarea... fonemelor constitutive.

([c]) *p. 209.* Dintre lucrările românești de teorie literară, două se apropie, relativ și în moduri diferite, de concepția operei ca structură. Liviu Rusu, prin *Estetica poeziei lirice*, Cluj, 1937, ed. a II-a, București, 1944, marchează unul dintre primele ecouri europene la lucrările lui Oskar Walzel, 1923 (mai ales) și Roman Ingarden, 1931. L. Rusu consideră necesară analiza „constituției intrinseci" a operei, nu filiațiile ei „exterioare" și o studiază, atunci, în ordinea „straturilor" preconizate de Walzel (ritmul și metrul, imaginea, tectonica unui poem). Tehnicitatea analizei este relativă, se caută mereu stările sufletești sugerate de diverse procedee și chiar acestea sînt destul de sumare ; tectonica ar consta din „lungimea versurilor, distanțarea, repetiția, solidaritatea lor și gruparea în strofe" (p. 205) ! Este totuși prima încercare teoretică apărută în România, care să conceapă o operă ca un întreg organizat pe straturi ale expresiei.

Mihail Dragomirescu înțelege și el opera ca un *sistem* de elemente, organic integrate, ignorînd aproape cu totul determinarea exte-

rioară și istorică a operei. Condițiile acesteia sînt cele *elementare* (ideea generatoare), *subiective* sau estetice, *obiective* sau plastice. Toate acestea sînt apoi divizate în nenumărate subcategorii de factori sau modalități de realizare concretă. Rezultatul este dogmatic și greoi, aproape inutilizabil practic, fără a ucide arta. Principiile generale ale metodei ar putea însă fi valorificate și astăzi, ca și unele observații concrete. De exemplu, categoriile de *capodoperă, operă de talent, operă de virtuozitate*, ni se impun de la sine, dar manipularea lor de către Dragomirescu este prețioasă și dogmatică. Meritul „istoric" al lucrărilor sale este de a fi insistat pe ideea de *sistem* al operei, pe derivarea logică, de la general la particular, a factorilor constitutivi (existentă în semantica „transformațională") și de a fi găsit o rețea de elemente (*invariante* în terminologia modernă) comparabile obiectiv. Toate aceste idei sînt acceptate azi, în altă formă concretă, și tocmai pe baza lor am putea valorifica teoria lui Dragomirescu. Titluri : *Teoria poeziei*, București, 1906, refăcută, 1927 ; *Știința literaturii*, București, 1926, ediție franceză refăcută *La science de la littérature*, Paris, 1928—1938, 4 vol. ; *Știința literaturii*, București, 1926 ; *Le système philosophique de l'intégralisme*, București, 1931 etc.

Capitolul 13

([a]) *p. 212.* Motivele sonore au fost cercetate și în „circulația" lor într-un poem, observîndu-se că ele apar în cuvinte înrudite sau asociate semantic, ceea ce produce o remarcabilă convergență a efectelor. Această metodă este utilă, pentru că nu cade în „simbolismul sonor" al lui Maurice Grammont, ci menține legătura sunet/sens. (Cf. Guy Michaud, *L'oeuvre et ses techniques*, Paris, 1957). În afară de formaliștii ruși, Jan Mukařovský, membru al Cercului lingvistic de la Praga, a studiat problema în *La phonologie et la poétique (Travaux du Cercle linguistique de Prague*, vol. IV, 1930), urmărind selecția fonemelor (nu a sunetelor particulare), ceea ce le conferă altă frecvență decît frecvența lor obișnuită în limbă (idee reluată în studiile de statistică, astăzi), dispoziția lor în scheme eufonice pe bază de contraste, nu numai de reluări (sugestii muzicale), intonația, ritmul etc. Paul Delbouille, *Poésie et sonorité*, Paris, 1961, reia unele idei ale lui Mukařovský, insistînd asupra valorilor semantice ale contrastelor fonologice.

Sextil Pușcariu a intercalat în *Limba română*, București, 1940, vol. I, o convingătoare analiză a muzicalității poemului *Rugăciune* de M. Eminescu, urmărind grafic „valurile" sonore ale vocalelor accentuate, asonanțele, aliterațiile etc.

([b]) *p. 213.* Cîteva importante articole despre metrică au apărut în *Style in language*, New York, 1960.

([c]) *p. 219.* În literatura română, Alecu Russo *(Cîntarea României)* și N. Bălcescu realizează secvențe ritmice, ca și mai tîrziu, Eminescu,

D. Anghel, Matei Caragiale, Pârvan, Sadoveanu, Ion Vinea etc. Pentru studierea ritmului frazei, cf. nota (a) la cap. 11.

(d) *p. 220.* Pentru versul românesc, cf. Laszlo Galdi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapest, 1964. Pentru perioada veche, cf. și N. I. Apostolescu, *L'ancienne versification roumaine au XVII-ième et XVIII-ième siècle*, Paris, 1909. Încercările de poetică normativă ale lui Ienache Văcărescu, Timotei Cipariu și Heliade Rădulescu, de obicei „anexe" la gramatici, par, azi, didactice și naive. Pentru studierea ritmului, rimei, eufoniei etc. cf. mai ales Ioan Rațiu, *Poetică și legendar*, București, 1920 și M. Dragomirescu *Teoria poeziei*, București, 1927. Un studiu competent, dar mai mult teoretic, de istorie literară, ca și de literatură română, este Vladimir Streinu, *Versificația modernă. Studiu istoric și teoretic asupra versului liber*, București, 1966.

Capitolul 14

(a) *p. 231.* Studiile de stilistică română încep prin cele de stilistica limbii române, în genul celei practicate de Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, ediția a III-a, Geneva, Paris, 1951 ori de Marouzeau, *Précis de stylistique française*, ed. a III-a, Paris, 1950, care urmăresc valorile *expresive* ale cuvintelor, abaterile *(écarts)* de la normă. După încercările vagi, mai mult psihologice, ale lui C. Gruber (*Stil și gîndire*, 1888) și P. P. Negulescu *(Psihologia stilului*, 1896), Petre Haneș este primul care, în *Dezvoltarea limbii literare române*, 1904, abordează lingvistic stilul, analizînd limba principalilor scriitori de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea pînă în epoca marilor clasici.

În cursul său de estetică literară, din 1925—1926, Ibrăileanu rezervă cîteva capitole stilului, tropilor și versificației, pe care le urmărește în poezia lui Eminescu, în analiza poemului *Pe lîngă plopii fără soț* și în articolul *Eminescu. Note asupra versului* (cuprinse în volumul *Studii literare*, 1930). Adevăratul creator al disciplinei este Ovid Densușianu, prin cursul său din 1924—1925 și 1929—1932, *Evoluția estetică a limbii române*, în care definește stilistica drept un studiu lingvistic cu implicații estetice, urmărind formele fonetice, lexicale, morfologice și sintactice ale expresiei.

Caracostea amplifică analiza stilistică în *Arta cuvîntului la Eminescu*, 1938, abordînd prima oară materialul variantelor, introducînd convergența observațiilor la toate nivelurile, compararea procedeelor cu cele ale înaintașilor, asociind analiza expresiei cu intuiții estetice remarcabile, din păcate fără o sistematizare care să permită concluzii generale asupra scriitorului. *Expresivitatea limbii române*, 1942, este mult mai arbitrară însă, încercînd o clasificare a cuvintelor românești pe tipare ritmice (cuvinte „trohaice", „dactilice" etc.) cu valori artistice „fixe", ceea ce este fals, un cuvînt avînd o funcție stilistică numai în context. Iorgu Iordan în *Stilistica limbii române*, București, 1944, creează un echivalent al lui Bally pentru limba noastră, urmărind, pentru prima

oară sistematic, *toate* valențele posibile, cu atestări la diverși scriitori, în evoluția lor istorică.

Studierea limbajului poetic individual se face rar înainte de război. Dragoș Protopopescu publică *Stilul lui Dimitrie Cantemir*, București, 1915, iar Gr. Scorpan urmărește *Elemente eminesciene în poezia lui A. Vlahuță*, Iași, 1937. O remarcabilă cercetare concretă, tot a lui I. Iordan, este *Limba lui Eminescu*, în *Revista Fundațiilor* nr. 5, 1940.

După război, stilistica română este dominată de activitatea lui Tudor Vianu. *Cursul de stilistică*, 1943, oferise principiile de bază, prin delimitarea funcției tranzitive de cea reflexivă, a stilului scriptic de cel „vorbit", a celui nominal de cel verbal, prin analiza „zonei" unui cuvînt, în nucleul intelectual, semnificațiile conexe și reprezentările afective (numite azi valori denotative și conotative), prin cercetarea funcțiilor metaforei. *Arta prozatorilor români* (București, 1941, reeditată 1967), în prefață, delimitează de asemenea cîmpul cercetării, diferențiind stilul individual de cel al curentelor, selectarea în cercetare a faptelor frecvente (azi, cercetate probabilistic), subliniind necesitatea *evaluării* faptelor observate, încadrate în serii estetice și istorice. Pînă astăzi, acest volum a rămas contribuția cea mai importantă a întregii stilistici românești. Meritul lui constă nu numai în validitatea observațiilor, ci, în primul rînd, în stabilirea unor serii, filiații artistice, exclusiv pe baza unor procedee și atitudini stilistice comune. Ca metodă generală, Tudor Vianu reprezintă un moment de sinteză europeană a cercetărilor lui Leo Spitzer, Vossler, Auerbach, bazate pe intuiția profilului artistic al unui scriitor într-un singur procedeu, cu o cercetare lingvistică mai riguroasă, la toate nivelurile verbale. Această orientare este anunțată într-un articol mai vechi din *Simetria*, București, III (1940—1941), pp. 95—99, în care Tudor Vianu semnalează observații din poeticele antice, care premerg ideii moderne de *structură*, printre alții la Oskar Walzel și explicitate în *Cercetarea Stilului* (în *Problemele de stil și artă literară*, București, 1955) și *Stilistica literară și lingvistică* (în *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957). Se definește acum stilistica drept o disciplină de intersecție, între estetică, istoria literaturii și lingvistică. Ca și în cazul literaturii comparate, Vianu a ilustrat practic toate tipurile de studii ale stilisticii : de perspectivă teoretică *(Din problemele limbii literare române a sec. al XIX-lea)*, analiză monografică *(Epitetul eminescian, N. Bălcescu, artist al cuvîntului, Observații asupra limbii și stilului Al. Odobescu)*, o serie de articole de principii ca și de stilistică comparată. Se poate spune că întreaga cercetare stilistică românească de după război, este, într-un fel sau altul, asociată lui T. Vianu.

Volume individuale au publicat : Boris Cazacu, *Studii de limbă literară*, București, 1960, în care discută unele probleme teoretice, în general pe linia lui Vianu *(Despre cercetarea limbii și stilul scriitorilor, Probleme de fonetică și studiul limbii române literare din secolul al XIX-lea)*, împreună cu analize pertinente ale artei lui Miron Costin, Mihail Sadoveanu și Zaharia Stancu ; Ion Coteanu, *Româna literară și problemele ei*, București, 1961 ; L. Galdi, *Stilul poetic al lui M. Emi-*

nescu, Bucureşti, 1964, o lucrare de mare erudiţie aplicată mai ales versificaţiei, cu prea puţine generalizări estetice ; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, Bucureşti, 1965, se ocupă mai ales cu poeziile de tinereţe.

Un volum colectiv de mare interes este *De la Varlaam la Sadoveanu*, Bucureşti, 1958, în care sînt cuprinse cîteva studii fundamentale pentru stilistica română : Al. Rosetti, *Limba poeziilor lui M. Eminescu* ; Iorgu Iordan, *Limba şi stilul lui Ion Neculce, Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale* ; Emil Petrovici, *Limba lui D. Cantemir ;* Al. Niculescu, *Evoluţia frazei în stilul lui B. Delavrancea.*

Al. Rosetti, B. Cazacu au publicat primul volum din *Istoria limbii literare române*, Bucureşti, 1961, care se ocupă de dezvoltarea stilurilor pînă la jumătatea secolului al XIX-lea (volumele următoare sînt în pregătire).

Sub redacţia lui Tudor Vianu, au apărut trei volume de *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, vol. I, 1956, vol. II, 1958, vol. III, 1962, cu articole despre Dinicu Golescu, Ghica, Filimon, Budai Deleanu, Delavrancea, Iancu Văcărescu, A. Pann, Odobescu, Creangă, ca şi despre stilul periodicelor, stilul administrativ, ştiinţific etc. Revista *Limba română* (1952—) a publicat, de asemenea, numeroase articole de limbă literară.

Toate aceste studii s-ar putea încadra mai mult în „stilistica lingvistică", foarte apropiate, sau chiar confundîndu-se cu studiile de istoria limbii literare. Exclusiva abordare lingvistică pierde din vedere, mai ales în *Contribuţii la istoria limbii române literare* valoarea estetică a faptelor de expresie, oferind numai liste de cuvinte sau fapte gramaticale. Pe de altă parte, nici acestea din urmă nu sînt privite întotdeauna în convergenţa lor într-un profil stilistic al scriitorului, rezumîndu-se la serii paralele de observaţii lexicale, morfologice etc., tot atîtea abateri de la norma istorică, uşor de întîlnit însă la mai toţi scriitorii unei epoci. De aceea, obiecţiile lui Wellek şi Warren, la studiile englezeşti, pot fi extinse şi la acestea, în limitele similarităţii de metodă. Materialul lingvistic este însă aproape exhaustiv analizat, oferind o bază solidă oricăror cercetări literare sau estetice.

De aceea, adevărata continuare a stilisticii lui Vianu mi se pare a consta nu în studiile de limbă literară, ci în cele de poetică structurală (v. infra).

([b]) *p. 232.* Cf. Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj şi context*, Bucureşti, 1959, v. şi trad. fr., Paris, 1961.

([c]) *p. 233.* Cf. *Dicţionarul limbii lui M. Eminescu*, lucrat de un colectiv de cercetători, sub conducerea lui Tudor Vianu (sub tipar).

([d]) *p. 233.* Lazăr Şăineanu a scris mai multe lucrări de lingvistică : *Dicţionarul universal al limbii române*, 1896, cu numeroase reeditări ; *Influenţa orientală asupra limbii şi culturii române*, 2 vol., Bucureşti, 1900, vastă cercetare filologică şi etnografică ; *Le langage parisien en XIX-ième siècle*, Paris, 1920 ; *Problèmes littéraires du XVI-ième*

siècle, Paris, 1927 (un capitol despre Rabelais) ; *Les sources indigènes de l'étymologie française*, 3 vol. Paris, 1925—1930 ; *L'influence et la réputation de Rabelais*, Paris, 1930. Volumele citate de Wellek și Warren continuă deci o preocupare mai veche, chiar despre Rabelais, la cercetătorul român.

În afară de Șăineanu, puțini români au studiat stilistic scriitori aparținînd altor literaturi, de aceea, *stilistica comparată* este încă la început în țara noastră. Tudor Vianu a scris *Arta lui Rabelais* și *Arta lui Hugo* (în : *Studii de literatură universală și comparată*), *Despre construcția Annei Karenina de Tolstoi* în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, și *Tudor Arghezi, poet al omului*, București, 1964, în care poetul român este asimilat unei serii de „cosmogonii" poetice, printre altele, și pe criterii de procedee stilistice (v. și opiniile lui René Étiemble, *op. cit.*, despre necesitatea stilisticii comparate).

(e) *p. 236.* În fonologie ca și în studierea vocabularului criteriul recurenței a devenit dominant, în ultima vreme, prin contribuția statisticii. Cîteva scrieri teoretice : Pierre Guiraud, *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953 ; *Bibliographie critique de la statistique linguistique*, Utrecht, 1954 (utilă, dar ușor depășită de cercetarea ulterioară) ; *Les caractères statistiques des vocabulaires*, Paris, 1954 ; *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, 1960 ; G. Herdan, *The Advanced Theory of Language as Choice and Chance*, Berlin, Heidelberg, New York, 1966 etc.

O prezentare generală a frecvenței cuvintelor în limba română se află în Alphonse Juilland, P. M. H. Edwards și Ileana Juilland, *Frequency Dictionary of Rumanian Words*, London, The Hagne, Paris, 1965.

În comparație cu aceste tabele se poate estima rangul unui cuvînt din opera unui scriitor. Cuvintele-temă (cf. Guiraud), cele mai frecvente, numesc „obsesiile" scriitorului. În jurul lor pot fi configurate cîmpurile semantice, ansambluri de termeni înrudiți ca înțeles, fie în mod obiectiv, fie prin asocieri metaforice. În felul acesta lexicul unui scriitor se poate structura mult mai fin decît prin simpla analiză istorică, oferită de cercetările de limbă literară. Cf. Sanda Golopenția-Eretescu, *Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia*, Radu Niculescu, *Constante în structura cîntecului epico-liric din Transilvania, Crișana și Maramureș. „Cîntecul lui Vălean"*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966. Metoda are însă defectul de a înregistra numai denotațiile cuvintelor nu și conotațiile (sensurile contextuale), ceea ce poate duce la rezultate eronate, fără anumite „corecții" (v. Sanda Golopenția-Eretescu, *op. cit.*). Acest motiv îndreptățește critica lui Tudor Vianu, recenzie la Guiraud — *Problèmes et méthodes...* în *Limba română*, 1959, nr. 3, p. 24—26 (cf. și rezervele lui Wellek, Warren).

(f) *p. 238.* Teoria abaterilor este utilizată de Chomsky și alții pentru a caracteriza în general limbajul poetic ca un *limbaj deviant*.

(g) *p. 243.* Este poate locul de a vorbi aici despre unele încercări românești de „stilistică sistematică", termen nu prea clar întrebuințat

de Wellek și Warren, prin faptul că studiile citate nu se deosebesc esențial de cele precedente, dar prin care putem înțelege studiile de poetică structurală (cu titlu de exemplu, două cercetări recente de poetică „transformațională": Samuel Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, Haga, 1964; Richard Ohman, *Generative Grammars and the Concept of Literary Style*, în *Word*, nr. 3, 1964, pp. 423—439).

Cercetările românești au început în 1964, din inițiativa lui Al. Rosetti, Tudor Vianu și Mihai Pop, cînd a fost înființat Cercul de poetică al Academiei R.S.R., prin participarea benevolă a unor tineri cercetători de la Centrul de fonetică, de la Institutul de folclor al Academiei și de la Universitatea București. În ședințe aproximativ lunare, s-au ținut comunicări, urmate de discuții, realizîndu-se în bună măsură nu numai un contact mai strîns între lingviști, critici literari, folcloriști și matematicieni (mai ales Solomon Marcus), ci și o metodologie de lucru comună, bazată pe cercetările lui R. Jakobson, V. Propp, Lévi-Strauss, Chomsky, Greimas, Barthes și, în mare măsură, pe principiile lui Wellek și Warren înșiși. S-a format treptat, sub îndrumarea celor cu o mai veche experiență, un grup de tineri cercetători, ca Mihai Nasta, Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu, Toma Pavel, Sanda Golopenția-Eretescu, Liliana Ionescu, Monica Rahmil-Brătulescu și alții, care contribuie cu articole interesante la revista *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, București, vol. I, 1962, vol. II, 1965, vol. III, 1966, sub conducerea lui Al Rosetti și Gr. Moisil, la alte publicații literare și lingvistice, ca și la constituirea volumului *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, și la pregătirea volumului al II-lea. Au fost abordate probleme de semantică, versificație, analiză de text etc. Destinate, din păcate, încă unei audiențe specializate, aceste preocupări ar putea constitui începutul unei critici structurale, ca în numeroase alte culturi europene, exemplificate în volumul de față.

Capitolul 15

([a]) *p. 319.* În legătură cu metafora și simbolul, semnalăm cîteva puncte de vedere românești interesante: Lucian Blaga, în *Geneza metaforei*, distinge metaforele plasticizante de cele revelatorii, specifice existenței omului în orizontul misterului. Prin această funcție, metafora devine gestul metafizic, definitoriu, al omului în univers. Tudor Vianu, în *Problemele metaforei*, abordează problema din mai multe unghiuri, dezbătînd originile, funcțiile (filozofică, psihologică și estetică) și categoriile formale ale metaforei (metonimie, sinecdocă, metaforă simbolică etc.). Într-o comunicare ținută la Varșovia (*Quelques observations sur la métaphore poétique*, în *Poetics, Poetyka*, Varșovia, 1961, publicat și în limba română în *Iașul literar*, 1961, nr. 10, pp. 56—60), Tudor Vianu demonstra caracterul profund, difuz, mobil și nelimitat al oricărei metafore. Un alt studiu, complementar acestuia, *Simbolul artistic*, a apărut în volumul *Postume*, București, 1966 și cuprinde o

analiză detailată a categoriilor și funcțiilor simbolului. O analiză semantică, funcțională a simbolului încearcă Sorin Alexandrescu în *Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice arghezieme* în *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966.

Capitolul 18

[a]) *p. 332.* La confluența influențelor lui Taine și a pozitivismului din critica occidentală, a marxismului și a unor direcții ideologice rusești, poate fi situată critica sociologică a lui C. Dobrogeanu-Gherea și mișcarea de la revista *Contemporanul* (1881—1891). (În legătură cu aceste probleme vezi C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, 5 vol., 1890—1927, ca și studiile *Contemporanul și vremea lui*, București, 1959, de Savin Bratu și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, și *Curentul literar de la „Contemporanul"*, București, 1967, de G. C. Nicolescu.) Important este faptul că, în literatura română, preocuparea de studiu sociologic în critică a rămas permanentă, Gherea fiind continuat de G. Ibrăileanu (*Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909; *Note și impresii*, Iași, 1920; *Studii literare*, București, 1930 etc., studiul *Creație și analiză* a apărut și în trad. italiană la Genova, 1947), interesat de marxism într-o primă fază (Al. Dima, *Concepția despre artă și literatură a lui G. Ibrăileanu*, București, 1955, Al. Piru, *G. Ibrăileanu*, București, 1967), dar și de eseurile lui M. Ralea (*Scrieri din trecut. În literatură*, București, 1963) și, în general, de direcția critică a *Vieții românești*. Față de această orientare se va delimita cea „estetică", bazată pe postulatul autonomiei esteticului, de etic, etnic, sau politic, începînd cu Titu Maiorescu (*Critice*, Iași, 1874; ediție amplificată, 3 vol., București, 1892—1893; București, 1966) și continuînd cu Eugen Lovinescu, (*Istoria literaturii române contemporane*, 6 vol., 1926—1929, *Istoria civilizației române moderne*, 3 vol., 1924—1925), cu G. Călinescu și cu o strălucită pleiadă de critici care s-au afirmat în deceniul al patrulea, Pompiliu Constantinescu (v. ed. recentă *Scrieri critice*, vol. I—II, București, 1967), Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Perpessicius și alții.

Existența unei a treia direcții critice, „tradiționaliste", este reprezentată de mișcarea de la *Semănătorul* (1901—1910), *Viața românească* (1906—), ca și de la *Gîndirea* (1921—1944), — reviste conduse de N. Iorga, C. Stere, Nichifor Crainic și alții. Tot de factură „sociologică" această direcție critică asociază opera literară nu fenomenului social-politic propriu-zis și structurii economice, precum face prima direcție critică menționată, ci fenomenului etnic. Atît în veacul trecut cît și în veacul nostru este caracteristică deci pentru cultura română această continuitate, în forme istorice și literare diferite, a opoziției dintre critica „sociologică" și cea „estetică". În forme diferite, dihotomia persistă în critica actuală,

cînd, depășindu-se erorile unui „sociologism vulgar", manifestare extremă și simplificatoare a unui interes sociologic mai vechi, se caută, mai ales de către unii critici din generația tînără (N. Manolescu, E. Simion, Matei Călinescu și alții), sesizarea valorilor estetice, dar și, de către un alt grup de cercetători, reînvierea unei sociologii științifice, cu eventuale repercusiuni și în cercetarea literară. Am insistat asupra acestor aspecte, deoarece mi se par definitorii pentru evoluția criticii literare românești, un asemenea „ritm alternativ" existînd mai puțin, în orice caz mai puțin net formulat, în alte culturi europene.

Capitolul 19

([a]) p. 353. Aproape în aceleași cuvinte se exprimă G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, 1939, cap. *Tehnica criticii și istoriei literare*, p. 118, disociind istoria literară „de valori" de istoria documentelor literare (cf. Wellek, Warren, *Teoria literaturii*, cap. VI) și subliniind vocația necesară critică și estetică a unui istoric literar.

Strălucirea cu care Gh. Călinescu și-a demonstrat în practică principiile nu trebuie să pună în umbră activitatea altor critici care, aproape întotdeauna, în cultura română, au fost și istorici literari competenți: Eugen Lovinescu, Garabet Ibrăileanu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Al. Piru, Adrian Marino etc.

După cercetările lui Aron Densușianu, destul de modeste, prima lucrare de istoriografie literară, care unește erudiția documentară cu o interpretare estetică, este, de fapt, *Literatura română modernă*, București, 2 vol., 1921, a lui Ovid Densușianu. (Utilă, prin caracterul estetic mult mai pronunțat, este, pentru aceeași perioadă, *Literatura română premodernă* de Al. Piru, București, 1964). Tot aici ar trebui menționate lucrările lui D. Popovici (v. *supra*, nota ([b]) la cap. 10). Pentru literatura veche, cele mai importante cercetări sînt Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii române, epoca veche*, Sibiu, 1936, N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, 3 vol., București, 1940—1945, Al. Piru, *Literatura română veche*, București, 1962 și, primul volum din *Istoria literaturii române* al Academiei R.S.R., București, 1964. De-o extraordinară informație istorică și documentară, dar neglijînd analiza estetică, mai ales pentru literatura mai nouă, sînt lucrările lui N. Iorga: *Istoria literaturii românești* ed. a II-a, 3 vol., București, 1925—1933 (prima ediție, începînd cu literatura evului mediu, apăruse în 1904). *Istoria literaturii românești în sec. al XIX-lea* (1821—1866), 3 vol., București, 1907—1909, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. I—II, București, 1934, *Istoria literaturii românești, Introducere sintetică*, București, 1929. Dedicată secolului al XIX-lea în întregime, *Istoria literaturii române moderne*, vol. I, Bucu-

rești, 1944 (alte volume n-au mai apărut) de Tudor Vianu, Vl. Streinu și Șerban Cioculescu, urmărește evoluția *estetică* a literaturii. Pe aceeași linie apar numeroase monografii ale curentelor literare : *Junimismul* (București, 1966) de Z. Ornea (cf. și excelenta monografie *Titu Maiorescu* de E. Lovinescu, București, 1943—1944) *Simbolismul* (București, 1966) de Lidia Bote, *Poporanismul* și *„Viața Românească"*, București, 1961, de Dumitru Micu, ca și apologeticul *Gîndirism* de C. Vrabie, București, 1940, completează puținele lucrări despre curentele literare. Pentru literatura de după al doilea război mondial, cf. D. Micu și N. Manolescu *Literatura română de azi*, București, 1965, Cea mai amplă sinteză istorică și critică rămîne însă *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, a lui Gh. Călinescu, lucrare devenită clasică nu numai prin justețea definirii critice a oricărui scriitor român, ci și prin demonstrația necesității abordării *estetice* a faptului literar, intuiția *valorii* operei avînd prioritate față de cercetarea ei istorico-literară.

Bibliografie

Capitolul 1

Literatura și studiul literaturii

I. *Studii generale despre teoria literară și despre metodele de studiere a literaturii*

Baldensperger, Fernand, *La Littérature : création, succès, durée*, Paris, 1913 ; ediție nouă, Paris 1927

Billeskov, Jansen, F. J., *Esthétique de l'oeuvre d'art littéraire*, Copenhaga, 1948

Croce, Benedetto, *La critica letteraria : questioni teoriche*, Roma, 1894 ; reprodus în *Primi saggi*, ediția a II-a, Bari, 1927, pp. 77—199

Daiches, David, *A Study of Literature*, Ithaca, 1948

Dragomirescou, Michel, *La Science de la littérature*, 4 vol., Paris, 1928—1938

Eckhoff, Lorentz, *Den Nye Litteraturforskning. Syntetisk Metode*, Oslo, 1930

Elster, Ernst, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, 2 vol., Halle, 1897 și 1911

Ermatinger, Emil (îngrijitor) *Die Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, 1930

Foerster, Norman ; McGalliard, John C. ; Wellek, René ; Warren, Austin ; Schramm, Wilbur Lang, *Literary Scholarship : Its Aims and Methods*, Chapel Hill, 1941

Guérard, Albert L., *A Preface to World Literature*, New York, 1940

Hytier, Jean, *Les Arts de littérature*, Paris, 1945

Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Berna, 1948, ediția a 3-a, 1954

Kridl, Manfred, *Wstep do badán nad dzielem literackiem*, Wilno, 1936, în *Comparative Literature*, III (1951), pp. 18—31

Marckwardt, A. ; Peckham, M. ; Wellek, R. ; Thorpe, J., *The Aims, Methods, and Materials of Research in the Modern Languages and Literatures*, în *PMLA*, LXVII (1952), Nr. 6, pp. 1—37

Michaud, Guy, *Introduction à une science de la littérature*, Istanbul, 1950

Momigliano, Attilio (îngrijitorul culegerii), *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana. Tecnica e teoria letteraria*, Milano, 1948

Moulton, R. G., *The Modern Study of Literature*, Chicago, 1915

Oppel, Horst, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart : Methodologie und Wissenschaftslehre*, Stuttgart, 1939

Oppel, Horst, *Methodenlehre der Literaturwissenschaft*, în *Deutsche Philologie im Aufriss* (culegere îngrijită de Wolfgang Stammler), Berlin 1951, vol. I, pp. 39—78

Petersen, Julius, *Die Wissenschaft von der Dichtung : System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft*, vol. 1, *Werk und Dichter*, Berlin, 1939

Reyes, Alfonso, *El Deslinde : Prolegómenos a la teoria literaria*, Mexico City, 1944

Shipley, Joseph T. (ed.), *Dictionary of World Literature : Criticism — Forms — Technique*, New York, 1943 ; ediția a II-a, 1954

Tomașevski, Boris, *Teoria literaturî : Poetika*, Leningrad, 1925 ; ediția a II-a, 1931

Torre, Guillermo de, *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, 1951

Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin, 1923

Wosnessensky, A. N., *Der Aufbau der Literaturwissenschaft*, în *Idealistische Philologie*, III (1928), pp. 337—368

II. *Studii despre istoria studiilor literare*

Gayley, Charles Mills, *The Development of Literary Studies During the Nineteenth Century*, în *Congress of Arts and Science : Universal Exposition : St. Louis*, 1904, vol. III, Boston, 1906, pp. 323—353

Getto, Giovanni, *Storia delle storie letterarie*, Milano, 1942

Klemperer, Viktor, *Die Entwicklung der Neuphilologie*, în *Romanische Sonderart*, München, 1926, pp. 388—399

Lempicki, Sigmund von, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, Göttingen, 1920

Mann, Maurycy, *Rozwój syntezy literackiej od jej początków do Gervinusa*, în *Rozprawy Akademii Umiejetności*, serja III, tom III, Cracovia, 1911, pp. 230—360 (conține o istorie a istoriografiei literare din antichitate pînă la Gervinus)

O'Leary, Gerard, *English Literary History and Bibliography*, Londra, 1928

Rothacker Erich, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Tübingen, 1920, ediția a II-a, 1930 (conține o schiță a evoluției istoriografiei literare germane în secolul al XIX-lea)

Unger, Rudolf, *Vom Werden und Wesen der neueren deutschen Literaturwissenschaft*, în *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Berlin, 1929, vol. I, pp. 33—48.

Wellek, René, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill, 1941 (conține o istorie a istoriografiei literare engleze pînă la Warton, 1774)

„ „ , *A History of Modern Criticism 1750—1950*, 4 vol., vol. I, *The Later Eighteenth Century ;* vol. II, *The Romantic Age*, New Haven, 1955 (conține numeroase date despre evoluția istoriei literare)

III. *Studii despre situația actuală a științei literare*

1. *Studii generale*

Lunding, Erik, *Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft*, Aarhus, Danemarca, 1952
Richter, Werner, *Strömungen und Stimmungen in den Literaturwissenschaften von heute*, în *Germanic Review*, XXI (1946), pp. 81—113
Van Tieghem, Phillipe, *Tendances nouvelles en histoire littéraire*, („Études françaises", nr. 22), Paris, 1930
Wehrli, Max, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Berna, 1951
Wellek, René, *The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship*, în *Twentieth-Century English* (culegere îngrijită de William S. Knickerbocker), New York, 1946, pp. 67—89

2. *Studii engleze*

Holloway, John, *The Charted Mirror. Literary and Critical Essays*, Londra, 1960
Knights, L. C., *The University Teaching of English and History: A Plea for Correlation*, în *Explorations*, Londra, 1946, pp. 186—199
Leavis, F. R., *Education and the University*, Londra, 1944
„ „ , *The Literary Discipline and Liberal Education*, în *Sewanee Review*, LV (1947), pp. 586—609
Lee, Sir Sidney, *The Place of English Literature in the Modern University*, în culegerea *Elizabethan and Other Essays*, Oxford, 1929 (eseul citat datează din 1911), pp. 1—19
McKerrow, Ronald B., *A Note on the Teaching of English Language and Literature* („English Association Pamphlet", nr. 49), Londra, 1921
Potter, Stephen, *The Muse in Chains: A Study in Education*, Londra, 1937
Sutherland, James, *English in the Universities*, Cambridge, 1945
Tillyard, E. M. W., *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge*, Londra, 1958

3. *Studii despre știința literară germană*

Benda, Oskar, *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft*, Viena, 1928
Bruford, W. H., *Literary Interpretation in Germany*, Cambridge, 1952
Mahrholz, Werner, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, Berlin, 1923, ediția a II-a, 1932
Merker, Paul *Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte*, Leipzig, 1921
Oppel, Horst, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart*, Stuttgart, 1939

Rossner, H., *Georgekreis und Literaturwissenschaft*, Frankfurt, 1938

Schütze, Martin, *Academic Illusions in the Field of Letters and the Arts*, Chicago, 1933, ediție nouă, Hamden, Connecticut, 1962

Schultz, Franz, *Das Schiksal der deutschen Literaturgeschichte*, Frankfurt a. M., 1929

Vičtor, Karl, *Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte : ein Rückblick*, în *PMLA*, LX (1945), pp. 899—916

4. *Informații despre formalismul rus*

Erlich, Victor, *Russian Formalism : History — Doctrine* (cu o prefață de René Wellek), Haga, 1955

Gourfinkel, Nina, *Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie*, în *Le Monde Slave*, VI (1929), pp. 234—263

Kridl, Manfred, *Russian Formalism*, în *The American Bookman*, I (1944), pp. 19—30

Neumann, F. W., *Die formale Schule der russischen Literaturwissenschaft*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXIX (1955), pp. 99—121

Setschkareff, Vsevolod, *Zwei Tendenzen in der neuen russischen Literaturtheorie*, în *Jahrbuch für Ästhetik*, III (1955—7), pp. 94—107

Tomașevsky, Boris, *La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*, în *Revue des études slaves*, VIII (1928), pp. 226—240

Van Tieghem, Phillipe, și Gourfinkel, Nina, *Quelques produits du formalisme russe*, în *Revue de littérature comparée*, XII (1932), pp. 425—434

Vosnesensky, A., *Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910—25*, în *Zeitschrift für slavische Philologie*, IV (1927), pp. 145—162, și V (1928), pp. 175—199

— : *Problems of Method in the Study of Literature in Russia*, în *Slavonic Review*, VI (1927), pp. 168—77

Zhirmunsky, Viktor, *Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft*, în *Zeitschrift für slavische Philologie*, I (1925), pp. 117—152

IV. *Studii americane despre situația științei și criticii literare*

Babbitt, Irving, *Literature and the American College*, Boston, 1908

Crane, Ronald S., *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto, 1953

Foerster, Norman, *The American Scholar : A Study in Litterae Inhumaniores*, Chapel Hill, 1929

„ „ ,*The Study of Letters*, în culegerea *Literary Scholarship : Its Aims and Methods*, Chapel Hill, 1941, pp. 3—32

Foster, Richard, *The New Romantics : A Reappraisal of the New Criticism*, Bloomington, Indiana, 1962

Gauss, Christian, *More Humane Letters*, în *PMLA*, LX (1945), pp. 1306—1312

Hyman, Stanley Edgar, *The Armed Vision : A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, New York, 1948, ediție nouă, 1955

Jones, Howard Mumford, *Literary Scholarship and Contemporary Criticism*, în *English Journal* (College edition), XXIII (1934), pp. 740—760

Krieger, Murray, *The New Apologists for Poetry*, Minneapolis, 1957

La Drière, James Craig, *Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship*, Milwaukee, Wisconsin, 1953

Leary, Lewis (antologator) *Contemporary Literary Scholarship : A. Critical Review*, New York, 1958

Levin, Harry, *Criticism in Crisis*, în *Contexts of Criticism*, Cambridge, Massachusetts, 1957, pp. 251—266

Millett, Fred B., *The Rebirth of Liberal Education*, New York, 1946

O'Connor, William Van, *An Age of Criticism*, 1900—1950, Chicago, 1952

Peyre, Henri, *Writers and Their Critics*, Ithaca, 1944

Schütze, Martin, *Towards a Modern Humanism*, în *PMLA*, LI (1936), pp. 284—299

Sherman, Stuart P., *Professor Kittredge and the Teaching of English*, în *Nation*, XCVII (1913), pp. 227—30 (reprodus în *Shaping Men and Women*, Garden City, N. Y. 1928, pp. 65—86)

Shorey, Paul, *American Scholarship*, în *Nation*, XCII (1911), pp. 466—469 (reprodus în *Fifty Years of American Idealism*, Boston 1915, pp. 401—413)

Spitzer, Leo, *A New Program for the Teaching of Literary History ;* în *American Journal of Philology*. LXIII (1942), pp. 308—319.

„ „ ,*Deutsche Literaturforschung in Amerika*, în *Monatshefte für deutschen Unterricht*, XXXVIII (1946), pp. 475—480.

Stallman, Robert W., *The New Critics*, în *Critiques and Essays in Criticism 1920—1948*, New York, 1949, pp. 488—506

Tate, Allen, *Miss Emily and the Bibliographer*, *Reason in Madness*, New York, 1941, pp. 100—116

Wellek, René, *Literary Scholarships*, în *American Scholarship in the Twentieth Century* (culegere îngrijită de M. Curti), Cambridge, Massachusetts, 1953, pp. 111—145

„ „ ,*The Main Trends of Twentieth-Century Criticism*, în *Yale Review*, LI (1961), pp. 102—118

Wimsatt, W. K., *Chariots of Wrath : Recent Critical Lessons*, în *Essays in Criticism*, XII (1962), pp. 1—17

Wimsatt, William K., Jun. și Brooks, Cleanth, *Literary Criticism : A Short History*, New York, 1957

Zabel, Morton D., *Introduction : Criticism in America*, în *Literary Opinion in America*, ed. revăzută, New York, 1951, pp. 1—43

„ „ , *Summary in Criticism*, în *Literary History of the United States* (lucrare colectivă sub îngrijirea lui R. Spiller, ș.a., New York, 1948, vol. II, pp. 1358—1373

Capitolul 2

Natura literaturii

Studii despre natura literaturii și poeziei

Beardsley, Monroe C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, 1958

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, 1955

Brooks, Cleanth, Jun., *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939

„ „ , *The Well Wrought Urn*, New York, 1947

Bühler, Karl, *Sprachtheorie*, Jena, 1934

Christiansen, Broder, *Philosophie der Kunst*, Hanau, 1909

Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1902

„ „ , *La Poesia*, Bari, 1936

„ „ , *La teoria dell'arte come pura visibilità*, în *Nuovi Saggi di Estetica*, Bari, 1920, pp. 239—254

Dessoir, Max, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906

Eastman, Max, *The Literary Mind*, New York, 1931

Eliot, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Massachusetts, 1933

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, 1957

Greene, Theodore Meyer, *The Arts and the Art of Criticism, Princeton*, 1940

Hamburger, Käthe, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957

Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931

James, D. G., *Scepticism and Poetry*, Londra, 1937

Lützeler, Heinrich, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn, 1934

Meyer, Theodor A., *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901

Mukařovský, Jan, *La dénomination esthétique et la fonction esthétique de la langue*, în *Actes du quatrième congrès international des linguistes*, Copenhaga, 1938, pp. 98—104

Morris, Charles, *Aesthetics and the Theory of Signs*, în *Journal of Unified Science*, VIII (1940), pp. 131—150

„ „ , *Foundations of the Theory of Signs*, în *International Encyclopedia of Unified Science*, vol. I, nr. 2

„ „ , *Signs, Language and Behaviour*, New York, 1946

Ogden, C. K., și Richards, I. A., *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Londra, 1923; ediția a VII-a, New York, 1945.

Osborne, Harold, *Aesthetics and Criticism*, Londra, 1955

Pollock, Thomas C., *The Nature of Literature*, Princeton, 1942

Pottle, Frederick A., *The Idiom of Poetry*, Ithaca, 1941, ediție lărgită, 1946

Press, John, *The Fire and the Fountain. An Essay on Poetry*, Londra, 1955
Ransom, John Crowe, *The New Criticism*, Norfolk, Connecticut, 1941
„ „ , *The World's Body*, New York, 1938
Richards, Ivor Armstrong, *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1924
Sartre J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?* în *Situations* II, Paris, 1948
Sewell, Elizabeth, *The Structure of Poetry*, New York, 1952
Skelton, Robin, *The Poetic Pattern*, Londra, 1956
Smith, Chard Powers, *Pattern and Variation in Poetry*, New York, 1932
Stauffer, Donald, *The Nature of Poetry*, New York, 1946
Tate, Allen (îngrijitor) *The Language of Poetry*, Princeton, 1942 (studii de Philip Wheelwright, I. A. Richards, Cleanth Brooks și Wallace Stevens)
„ „ , *Reason in Madness : Critical Essays*, New York, 1941
Warren, Robert Penn, *Pure and Impure Poetry*, în *Critiques and Essays in Criticism* (culegere îngrijită de R. W. Stallman), New York, 1949, pp. 85—104
Wimsatt, William K., Jun., *The Verbal Icon : Studies in the Meaning* of Poetry, Lexington, Kentucky, 1954

Capitolul 3

Funcția literaturii

Studii despre literatură ca cunoaștere

Aiken, Henry David, *Some Notes Concerning the Aesthetic and the Cognitive*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIII (1955), pp. 378—394 (reprodus în culegerea *Aesthetics Today*, îngrijitor Morris Philipson, Cleveland, 1961, pp. 254—274)
Eastman, Max, *The Literary Mind : Its Place in an Age of Science*, New York, 1935
Harap, Louis, *What Is Poetic Truth ?* în *Journal of Philosophy*, XXX (1933), pp. 477—488
Hospers, John, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill, 1946
Meyer, Theodor A., *Erkenntnis und Poesie, Zeitschrift für Ästhetik*, XIV (1920), pp. 113—129
Morris, Charles W., *Science, Art, and Technology*, în *Kenyon Review*, I (1939), pp. 409—423
Ransom, John Crowe, *The Pragmatics of Art*, în *Kenyon Review*, II (1940), pp. 76—87
Roellinger, F. X., Jun., *Two Theories of Poetry as Knowledge*, *Southern Review*, VII (1942), pp. 690—705
Tate, Allen, *Literature as Knowledge*, în volumul *Reason in Madness : Critical Essays*, New York, 1941, pp. 20—61

Vivas, Eliseo, *Literature and Knowledge*, în *Creation and Discovery: Essays in Criticism and Aesthetics*, New York, 1955, pp. 101—128

Walsh, Dorothy, *The Cognitive Content of Art*, în *Philosophical Review*, LII (1943), pp. 433—451

Wheelwright, Philip, *On the Semantics of Poetry*, în *Kenyon Review*, II (1940), pp 263—283

Capitolul 4

Teoria, critica și istoria literară

Studii privind relațiile dintre știința literară și critica literară

Brooks, Cleanth, *Literary Criticism*, în *English Institute Essays*, 1946, New York, 1947, pp. 127—58

„ „ , *The New Criticism and Scholarship*, în *Twentieth-Century English* (culegere îngrijită de William S. Knickerbocker), New York, 1946, pp. 371—383

Crane, Ronald S., *History versus Criticism in the University Study of Literature*, în *English Journal* (College Edition), XXIV (1935), pp. 645—667

Feuillerat, Albert, *Scholarship and Literary Criticism*, în *Yale Review*, XIV (1924), pp. 309—324

Foerster, Norman, *Literary Scholarship and Criticism*, în *English Journal* (College edition), XXV (1936), pp. 224—232

Gardner, Hellen, *On the Limits of Literary Criticism*, Oxford, 1957

Jones, Howard Mumford, *Literary Scholarship and Contemporary Criticism*, în *English Journal* (College edition), XXIII (1934), pp. 740—766

Peyre, Henry, *Writers and their Critics*, Ithaca, 1944

Spiegelberg, Herbert, *Antirelativismus*, Zürich, 1935

Teeter, Louis, *Scholarship and the Art of Criticism*, în *English Literary History*, V (1938), pp. 173—194

Warren, Austin, *The Scholar and the Critic: An Essay in Mediation*, în *University of Toronto Quarterly*, VI (1937), pp. 267—277

Wellek, René, *Literary Theory, Criticism and History*, în *Sewanee Review*, LXVIII (1960), pp. 1—19 (de asemenea în *English Studies Today: Second Series*, culegere îngrijită de G. A. Bonnard, Berna, 1961, p. 53—65)

Wimsatt, William K., Jun., *History and Criticism: A Problematic Relationship*, în *The verbal Icon*, Lexington, Kentucky, 1954, pp. 253—266

Capitolul 5

Literatura generală, comparată şi naţională

Baldensperger, Fernand, *Littérature comparée : le mot et la chose, Revue de littérature comparée,* I (1921) pp. 1—29

Beil, E., *Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur,* în *Probefahrten,* XXVIII, Leipzig, 1915

Betz, L.-P., *Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte,* în *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur,* XVIII (1896), pp. 141—156

„ „ , *La littérature comparée: Essai bibliographique,* ediţia a II-a, Strasbourg, 1904

Brunetière, Ferdinand, *La littérature européenne,* în *Revue des deux mondes,* CLXI (1900), pp. 326—355 (reprodus în *Variétés littéraires,* Paris, 1904, pp. 1—51)

Campbell, Oscar J., *What Is Comparative Literature ?,* în culegerea omagială *Essays in Memory of Barret Wendell,* Cambridge, Massachusetts, 1926, pp. 21—40

Croce, Benedetto, *La letteratura comparata,* în *Problemi di estetica,* Bari, 1910, pp. 73—79

Etiemble, René, *Littérature comparée, ou comparaison n'est pas raison,* în *Hygiène des lettres,* Paris, 1958, vol. III, pp. 154—173

Farinelli, Arturo, *Il sogno di una letteratura mondiale,* Roma, 1923

Friederich, Werner P., *The Case of Comparative Literature,* în *American Association of University Professor's Bulletin,* XXXI (1945), pp. 208—219

Guyard, M.-F., *La Littérature comparée,* Paris, 1951

Hankiss, Jean, *Littérature universelle ?* în *Helicon,* I (1938), pp. 156—171

Höllerer, Walter, *Methoden und Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft,* în *Germanisch-romanische Monatschrift,* II (1952), pp. 116—131

Holmes, T. Urban, Jun., *Comparative Literature : Past and Future* în culegerea *Studies in Language and Literature* (ed. G. C. Coffman), Chapel Hill, 1945, pp. 62—73

Jones, Howard Mumford, *The Theory of American Literature,* Cambridge, Massachusetts, 1949

Merian-Genast. E. W., *Voltaires* Essai sur la poésie épique *und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur,* în *Romanische Forschungen,* XL, Leipzig, 1926

Partridge, Eric, *The Comparative Study of Literature,* în culegerea *A critical Medley,* Paris, 1926, pp. 159—226

Peyre, Henri, *Shelley et la France,* Cairo, 1935, Introducerea şi pp. 7—19

Posnett, Hutchison Macaulay, *Comparative Literature*, Londra, 1886
„ „ , *The Science of Comparative Literature*, în *Contemporary Review*, LXXIX (1901), pp. 855—872
Remak, Henry H. H., *Comparative Literature at the Crossroads*, în *Yearbook of Comparative and General Literature*, IX (1960), pp. 1—28
„ „ , *Comparative Literature: Its Definition and Function*, în culegerea *Comparative Literature: Method and Perspective* (sub îngrijirea lui Newton P. Stallknecht și Horst Frenz), Carbondale, Illinois 1961, pp. 3—37
Texte, Joseph, *L'histoire comparée des littératures, Études de littérature européenne*, Paris, 1898, pp. 1—23
Van Tieghem, Paul, *La littérature comparée*, Paris, 1931 [în românește *Literatura comparată*, București, 1966]
„ „ , *La synthèse en histoire littéraire: Littérature comparée et littérature générale*, în *Revue de synthèse historique*, XXXI (1921), pp. 1—21
Wais, Kurt (îngrijitor), *Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte*, Tübingen, 1951
Wellek, René, *The Concept of Comparative Literature*, în culegerea *Yearbook of Comparative Literature* (sub îngrijirea lui W. P. Friederich), vol. II, Chapel Hill, 1953, pp. 1—5
„ „ , *The Crisis of Comparative Literature*, în *Comparative Literature: Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature* (sub îngrijirea lui W. P. Friederich), Chapel Hill, N. C., 1959, vol. I, pp. 149—159.

Capitolul 6

Strîngerea și stabilirea textelor

I. *Critica textelor*

Bédier, Joseph, *La tradition manuscrite du* Lai de l'ombre: *réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, în *Romania* LIV (1928), pp. 161—196, 321—356
Birt, Theodor, *Kritik und Hermeneutik*, în Iwan von Müller, *Handbuch der Altertumswissenschaft*, vol. I, partea a III-a, München, 1913
Bowers, Fredson, *Textual and Literary Criticism*, New York, 1959
Chapman, R. W., *The Textual Criticism of English Classics*, în culegerea *Portrait of a Scholar*, Oxford, 1922, pp. 65—79
Collomp, Paul, *La Critique des textes*, Paris, 1931
Dearing, Vinton A., *A Manual of Textual Analysis*, Los Angeles, 1959

Greg, Walter Wilson, *The Calculus of Variants*, Oxford, 1927
„ „ , *Principles of Emendation in Shakespeare*, în culegerea *Shakespeare Criticism*, 1919—35 (sub îngrijirea lui Anne Bradby), Oxford, 1930, pp. 78—108
„ „ , *Recent Theories of Textual Criticism*, în *Modern Philology*, XXVIII (1931), pp. 401—404
Havet, Louis, *Manuel de critique verbale: appliqué aux textes latins*, Paris, 1911
Kantorowicz, Hermann, *Einführung in die Textkritik: Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen*, Leipzig, 1921
Maas, Paul, *Textkritik*, în Gercke-Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, vol. I, partea a II-a, Leipzig, 1927
Pasquali, Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florența, 1934 (ediție nouă, 1952)
Quentin, Dom Henri, *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*, Paris, 1926
Severs, J. Burke, *Quentin's Theory of Textual Criticism*, în *English Institute Annual*, 1941, New York, 1942, pp. 65—93
Shepard, William, *Recent Theories of Textual Criticism*, în *Modern Philology*, XXVIII (1930), pp. 129—141
Witkowski, Georg, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, Leipzig, 1924

II. *Bibliografia*

Greg, Walter Wilson, *Bibliography — an Apologia*, în *The Library*, XIII (1933), pp. 113—143
„ „ , *The Function of Bibliography in Literary Criticism Illustrated in a*
„ „ , *Study of the Text of King Lear*, în *Neophilologus* XVIII (1933), pp. 241—262
„ „ , *The Present Position of Bibliography*, în *The Library*, XI (1930), pp. 241—262
„ „ , *What is Bibliography?* în *Transactions of the Bibliographical* Society, XII (1912), pp. 39—53
Hinman, Charles, *The Printing and Proof-reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, 1962
McKerrow, Ronald B., *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, 1927
Simpson, Percy, *The Bibliographical Study of Shakespeare*, în *Oxford Bibliographical Society Proceedings*, I (1927), pp. 19—53
Wilson, F. P., *Shakespeare and the „New Bibliography"*, în culegerea *The Bibliographical Society, 1892—1942; Studies in Retrospect*, Londra, 1945, pp. 76—135
Wilson, John Dover, *Thirteen Volumes of Shakespeare: a Retrospect*, în *Modern Language Review*, XXV (1930), pp. 397—414

III. *Editarea*

Greg, W. W., *The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the Foundations of the Text*, Oxford, 1942 (ediție revăzută în 1952)
Leach, MacEdward, *Some Problems in Editing Middle-English Manuscripts*, în *English Institute Annual, 1939*, New York, 1940, pp. 130—151
McKerrow, Ronald B., *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method*, Oxford, 1939
Stählin, Otto, *Editionstechnik*, Leipzig-Berlin, 1914
Strich, Fritz, *Über die Herausgabe gesammelter Werke*, în culegerea omagială *Festschrift Edouard Tièche*, Berna, 1947, pp. 103—124. Reprodus în *Kunst und Leben*, Berna, 1960, pp. 24—41
Witkowski, Georg, *loc. cit.* mai sus la pct. 1, sub rubrica *Critica textelor*

Capitolul 7

Literatura și biografia

Bush, Douglas, *John Milton*, în culegerea *English Institute Essays*, 1946, New York, 1947 (contribuție la simpozionul *The Critical Significance of Biographical Evidence*, pp. 5—11)
Cherniss, Harold, *The Biographical Fashion in Literary Criticism*, *University of California Publications in Classical Philology*, XII (1933—44), pp. 279—292
Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1907; ediția a XIII-a, 1957
Fernandez, Ramon, *L'Autobiographie et le roman: l'exemple de Stendhal*, în *Messages*, Paris, 1926, pp. 78—109
Fiedler, Leslie A., *Archetype and Signature: A Study of the Relationship between Biography and Poetry*, în *Sewanee Review*, XL (1952), pp. 253—273
Gundolf, Friedrich, *Goethe*, Berlin, 1916, Introducerea
Lee, Sir Sidney, *Principles of Biography*, Cambridge, 1911
Lewis, C. S., și Tillyard, E.N.W., *The Personal Heresy in Criticism*, Oxford, 1934
Maurois, André, *Aspects de la biographie*, Paris, 1928
„ „ , *The Ethics of Biography*, în *English Institute Annual*, 1942, New York, 1943, pp. 6—28
Oppel, Horst, *Grundfragen der literaturhistorischen Biographie*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVIII (1940), pp. 139—172
Romein, Jan, *Die Biographie*, Berna, 1948
Sengle, Friedrich, *Zum Problem der modernen Dichterbiographie*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXVI (1952), pp. 100—111

Sisson, C. J., *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, British Academy Lecture, Londra, 1934
Stanfield, James Field, *An Essay on the Study and Composition of Biography*, Londra, 1813
White, Newman I., *The Development, Use, and Abuse of Interpretation in Biography*, în *English Institute Annual*, 1942, New York, 1942, pp. 29—58

Capitolul 8

Literatura și psihologia

I. *Studii generale, despre imaginație, despre procesul de creație*

Arnheim, Rudolf, ș.a., *Poets at Work*, New York, 1948
Auden, W. H., *Psychology and Art*, în culegerea *The Arts Today* (sub îngrijirea lui Geoffrey Grigson), Londra, 1935, pp. 1—21
Béguin, Albert, *L'Âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, 2 vol., Marsilia, 1937; ediția a II-a, 1 vol., Paris, 1946
Berkelman, Robert G., *How to Put Words on Paper*, în *Saturday Review of Literature*, XXVIII (29 decembrie 1945), pp. 18—19 (despre metodele de lucru ale scriitorilor).
Bühler, Charlotte, *Erfindung und Entdeckung: Zwei Grundbegriffe der Literaturpsychologie*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, XV (1921), pp. 43—87
Bullough, Edward, *Aesthetics*. Lectures and Essays (culegere sub îngrijirea lui Elizabeth M. Wilkinson), Londra, 1957
Busemann, A., *Über lyrische Produktivität und Lebensablauf*, în *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, XXVI (1926), pp. 177—201
Chandler, Albert R., *Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics*, New York, 1934
Delacroix, Henri, *Psychologie de l'art*, Paris, 1927
De Vries, Louis Peter, *The Nature of Poetic Literature*, Seattle, 1930
Dilthey, W., *Die Einbildungskraft des Dichters*, în *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Leipzig, 1924, pp. 103—241
Downey, June, *Creative Imagination*, Londra, 1929
Frey, Dagobert, *Das Kunstwerk als Willensproblem*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, XXV (Beilage) (1931), pp. 231—244
Ghiselin, Brewster (îngrijitor), *The Creative Process: A Symposium*, Berkeley, California, 1952; ediție nouă, New York, 1955
Hargreaves, H. L., *The „Faculty" of Imagination*, în *British Journal of Pshychology*, Monograph Supplement, III, 1927
Hill, J. C., *Poetry and the Unconscious*, în *British Journal of Medical Psychology*, IV (1924), pp. 125—133

Koffka, K., *Problems in the Psychology of Art*, în culegerea *Art, A Symposium, Bryn Mawr Notes and Monographs*, IX (1940), pp. 180—273

Kretschmer, E., *Körperbau und Charakter*, 1921; ediția a XX-a, 1951

Kroh, E., *Eidetiker unter deutschen Dichtern*, în *Zeitschrift für Psychologie*, LXXV (1920), pp. 118—162

Lee, Vernon, *Studies in Literary Psychology*, în *Contemporary Review*, LXXXIV (1903), pp. 713—723 și 856—864; LXXXV (1904), pp. 386—392

Lowes, J. L., *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Boston, 1927

Lucas, F. L., *Literature and Psychology*, Londra, 1951

Malraux, André, *Psychologie de l'art*, 3 vol., Geneva, 1947—50 (versiune nouă, *Les Voix du silence*, Paris, 1951)

Maritain, Jacques, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York, 1953; ediție nouă, 1955

Marrett, R. R., *Psychology and Folk-lore*, Londra, 1920

Moog, Willy, *Probleme einer Psychologie der Literatur*, în *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, CXXIV (1932), pp. 129—146

Morgan, Douglas N., *Psychology and Art Today: A Summary and Critique*, în *Journal of Aesthetics*, X (1950), pp. 31—96; (reprodus în culegerea *The Problems of Aesthetics*, îngrijitori: E. Vivas și M. Krieger, New York, 1953, pp. 30—47)

Müller-Freienfels, R., *Psychologie der Kunst*, 2 vol., ediția a II-a, Leipzig, 1923

„ „ , *Die Aufgaben einer Literaturpsychologie*, în *Das literarische Echo*, XVI (1913—14), pp. 805—811

Munro, Thomas, *Methods in the Psychology of Art*, în *Journal of Aesthetics*, VI (1948), pp. 225—235

Nixon, H. K., *Psychology for the Writer*, New York, 1928

Perky, C. W., *An Experimental Study of Imagination*, în *American Journal of Psychology*, XXI (1910), pp. 422—452

Plaut, Paul, *Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Stuttgart, 1929

Pongs, Hermann, *L'image poétique et l'inconscient*, în *Journal de psychologie*, XXX (1923), pp. 120—163

Reicke, Ilse, *Das Dichten in psychologischer Betrachtung*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, X (1915), p. 290—345

Ribot, Th., *L'Imagination créatrice*, Paris, 1900

Rusu, Liviu, *Essai sur la création artistique*, Paris, 1935

Sartre, Jean-P., *L'Imagination*, Paris, 1936

Sterzinger, Othmar H., ***Grundlinien der Kunstpsychologie***, **vol. I și** II, Graz, 1938

Tsanoff, Radoslav A., *On the Psychology of Poetic Construction*, în *American Journal of Psychology*, XXV (1914), pp. 528—537

II. *Studii de psihiatrie și de psihanaliză*

Basler, Roy P., *Sex, Symbolism and Psychology in Literature*, New Brunswick, New Jersey, 1948

Boudouin, Charles, *Le Symbole chez Verhaeren.*

Bergler, Edmund, *The Writer and Psychoanalysis*, New York, 1950

Boeschenstein, Hermann, *Psychoanalysis in Modern Literature*, în *Columbia Dictionary of Modern Literature* (sub îngrijirea lui H. Smith), New York, 1947, pp. 651—657

Bonaparte, Marie, *Edgar Poe: étude psychoanalytique...*, Paris, 1933

Burchell, S. C., *Dostoyevsky and the Sense of Guilt*, în *Psychoan. Rev.*, XVII (1930), pp. 195—207

„ „ , *Proust*, în *Psychoan. Rev.*, XV (1928), pp. 300—303

Burke, Kenneth, *Freud and the Analysis of Poetry*, în culegerea *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941, pp. 258—292

Coleman, Stanley, *Strindberg: the Autobiographies, Psychoan. Rev.*, XXIII (1936), pp. 248—273

Davis, Robert Gorham, *Art and Anxiety*, în *Partisan Review*, XIV (1945), pp. 310—321

Freud, Sigmund, *Dostoyevsky und die Vatertötung*, 1928, în *Gesammelte Werke*, XIV, Londra, 1948

„ „ , *Der Dichter und das Phantasieren*, 1908; în *Gesammelte Werke*, VII, Londra, 1941; ediția a II-a, 1947

Hoffman, Frederick J., *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge, 1945

Hoops, Reinold, *Der Einfluss der Psychoanalyse auf die englische Literatur*, Heidelberg, 1934

Hyman, Stanley E., *The Psychoanalytical Criticism of Literature*, în *Western Review*, XII (1947—8), pp. 106—115

Jaspers, Karl, *Strindberg and Van Gogh*, în culegerea *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie*, Leipzig, V (1922); ediția a III-a, Bremen, 1949

Jones, Dr Ernest, *A Psycho-analytic Study of* Hamlet, în culegerea *Essays in Applied Psycho-analysis*, Londra, 1923

„ „ , *Hamlet and Oedipus*, Garden City, N.Y., 1954

Jung, C. G., *Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*, în *Seelenprobleme der Gegenwart*, ediția a V-a, complet revăzută, Zürich (1950), pp. 35—64.

„ „ , *Psychology and Literature*, în culegerea *Modern Man in Search of his Soul* (trad. Dell și Baynes), New York, 1934, pp. 175—199

Kris, Ernst, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952

Lewis, C. S., *Psychoanalysis and Literary Criticism*, în culegerea *Essays and Studies of the English Association*, XXVII (1941), pp. 7—21

Muschg, Walter, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Berlin, 1930

Oberndorf, Clarence, *Psychoanalytic Insight of Hawthorne*, în *Psychoan. Rev.*, XXIX (1942), pp. 373—385

„ „ , *The Psychiatric Novels of O. W. Holmes*, New York, 1943

Pongs, H., *Psychoanalyse und Dichtung*, în *Euphorion*, XXXIV (1933) pp. 38—72

Prinzhorn, H., *Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, XIX (1925), pp. 154—181

Pruette, Lorine, *A Psycho-analytic Study of E. A. Poe*, în *American Journal of Psychology*, XXXI (1920), pp. 370—402

Rank, Otto, *Art and Artists: Creative Urge and Personality Development* (trad. C. F. Atkinson), New York, 1932

Rosenzweig, Saul, *The Ghost of Henry James*, în *Partisan Review*, XI (1944), pp. 436—455

Sachs, Hanns, *Creative Unconscious*, Cambridge, Massachusetts, 1942; ediția a II-a, 1951

Squires, P. C., *Dostoyevsky: A Psychopathological Sketch*, în *Psychoan. Rev.*, XXIV (1937), pp. 365—388

Stekel, Wilhelm, *Poetry and Neurosis*, în *Psychoan. Rev.*, X (1923), pp. 73—96, 190—208, 316—328, 457—466

Trilling, Lionel, *A Note on Art and Neurosis*, în *Partisan Review*, II (1940), pp. 152—173 (reprodus în *The Liberal Imagination*, New York, 1950, pp. 34—57, 160—180)

„ „ , *The Legacy of Freud: Literary and Aesthetic*, în *Kenyon Review*, II (1940), pp. 152—173 (reprodus în *The Liberal Imagination*, New York, 1950, pp. 34—57, 160—180)

Capitolul 9

Literatura și societatea

I. *Studii generale despre literatură și societate și cîteva cărți tratînd probleme speciale*

Bruford, W. H., *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, Londra, 1950

Duncan, Hugh Dalziel, *Language and Literature in Society, with a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature*, Chicago, 1953

Daiches, David, *Literature and Society*, Londra, 1938

„ „ , *The Novel and the Modern World*, Chicago, 1939

„ „ , *Poetry and the Modern World*, Chicago, 1940

Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature („Que sais-je ?")* Paris, 1958

Guérard, Albert Léon, *Literature and Society*, New York, 1935
Guyau, J., *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, 1889
Hennequin, Émile, *La Critique scientifique*, Paris, 1888
Kallen, Horace M., *Art and Freedom*, 2 vol., New York, 1942
Kern, Alexander C., *The Sociology of Knowledge in the Study of Literature*, în *Sewanee Review*, L (1942), pp. 505—514
Knights, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson*, Londra, 1937, reeditat în „Penguin Books" 1962
Kohn-Bramstedt, Ernst, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany: Social Types in German Literature*, 1830—1900, Londra, 1937 (conține o introducere intitulată : *The Sociological Approach to Literature).*
Lalo, Charles, *L'Art et la vie sociale*, Paris, 1921
Lanson, Gustave, *L'Histoire littéraire et la sociologie*, în *Revue de Métaphysique et morale*, XII (1904), pp. 621—642
Leavis, Q. D., *Fiction and the Reading Public*, Londra, 1932
Lerner, Max, și Mims, Edwin, articolul *Literature*, în *Encyclopedia of Social Sciences*, IX (1933), pp. 523—543
Levin, Harry, *Literature as an Institution*, în *Accent*, VI (1946), pp. 159—168. Reprodus în culegerea *Criticism* (îngrijită de Schorer, Miles, McKenzie). New York, 1948, pp. 546—553
Lowenthal, Leo, *Literature and the Image of Man, Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600—1900*, Boston, 1957
Niemann, Ludwig, *Soziologie des naturalistischen Romans*, Berlin, 1934 („Germanische Studien" nr. 148)
Read, Herbert, *Art and Society*, Londra, 1937
Schücking, Levin, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, München, 1923, (ediția a II-a adăugită, Leipzig, 1931)
Sewter, A. C., *The Possibilities of a Sociology of Art*, în *Sociological Review* (Londra), XXVII (1935), pp. 441—453
Sorokin, Pitirim, *Fluctuations of Forms of Art*, Cincinnati, 1937 (vol. I al lucrării *Social and Cultural Dynamics)*
Tomars, Adolph Siegfried, *Introduction to the Sociology of Art*, Mexico City, 1940
Witte, W., *The Sociological Approach to Literature*, în *Modern Language Review*, XXXVI (1941), pp. 86—94
Ziegenfuss, Werner, articolul *Kunst*, în *Handwörterbuch der Soziologie* (sub redacția lui Alfred Vierkandt), Stuttgart, 1931, pp. 301—338

II. *Studii despre istoria economică a literaturii*

Beljame, Alexandre, *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIIIe siècle : Dryden, Addison et Pope*, Paris, 1883
Collins, A. S., *Authorship in the Days of Johnson*, New York, 1927
„ „ , *The Profession of Letters* (1780—1832), New York, 1928
Holzknecht, Karl J., *Literary Patronage in the Middle Ages*, Philadelphia, 1923

Levy, Robert, *Le Mécénat et l'organisation du crédit intellectuel*, Paris, 1924
Martin, Alfred von, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart, 1932
Overmyer, Grace, *Government and the Arts*, New York, 1939
Sheavyn, Phoebe, *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, Manchester, 1909

III. *Studii marxiste despre literatură și studii despre punctul de vedere marxist*

Burgum, Edwin Berry, *The Novel and the World's Dilemma*, New York, 1947
Burke, Kenneth, *Attitudes towards History*, 2 vol., New York, 1937
Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality*, Londra, 1937
Cohen, Morris R., *American Literary Criticism and Economic Forces*, în *Journal of the History of Ideas*, I (1940), pp. 369—374
Demetz, Peter, *Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus*, Stuttgart, 1959
Farrel, James T., *A Note on Literary Criticism*, New York, 1936
Finkelstein, Sidney, *Art and Society*, New York, 1947
Fréville, Jean (antologator), *Sur la littérature et l'art*, 2 vol., Paris, 1936 (conține texte extrase din operele lui Marx, Engels, Lenin și Stalin)
Grib, V., *Mirovozzrenie Balzaka*, 1934
Henderson, P., *Literature and a Changing Civilization*, Londra, 1935
„ „ , *The Novel of Today: Studies in Contemporary Attitudes*, Oxford, 1936
Iskowicz, Marc, *La Littérature à la lumière du matérialisme historique*, Paris, 1926
Jackson, T. A., *Charles Dickens. The Progress of a Radical*, New York, 1938
Klingender, F. D., *Marxism and Modern Art*, Londra, 1943
Lifșiț, Mihail, *K voprosu o razbitii vzgleadov Marksa na iskusstvo*, Moscova, 1933
Lukács, Georg, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin, 1951
„ „ , *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1954
„ „ , *Der historische Roman*, Berlin, 1955
„ „ , *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Berlin, 1949
„ „ , *Essays über Realismus*, Berlin, 1948
„ „ , *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berna, 1951
„ „ , *Goethe und seine Zeit*, Berna, 1947
„ „ , *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin, 1948
„ „ , *Schriften zur Literatursoziologie* (sub îngrijirea lui Peter Ludz), Neuwied, 1961 (cu bibliografie)
„ „ , *Thomas Mann*, Berlin, 1949
Marx, K., și Engels, F., *Über Kunst und Literatur* (sub îngrijirea lui M. Lifschitz), Berlin, 1949

Novitsky, Pavel J., *Cervantes and Don Quixote* (trad. din limba rusă, Critics' Group Series), New York, 1936

Plehanov, G. V., *Iskusstvo i obscestvennaia jizn*, 1912—1913 (în *Izbranniie filozofskie proizvedenia*, v 5 tomah, Moscova, 1956, vol. V

Sakulin, N. P., *Russkaia literatura*, 1928—1929 (lucrare tradusă în limba germană sub titlul *Die russische Literatur*, Potsdam, 1930, în seria *Handbuch der Literaturwissenschaft*, publicată sub îngrijirea lui O. Walzel)

Smirnov, A. A., *Tvorcestvo Şekspira*, Leningrad, 1934

Smith, Bernard, *Forces in American Criticism*, New York, 1949

Thomson, George, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origin of the Drama*, Londra, 1941

„ „ , *Marxism and Poetry*, Londra 1945

Capitolul 10

Literatura şi ideile

Studii teoretice

Boas, George, *Some Problems of Intellectual History*, în *Studies in Intellectual History*, Baltimore, 1953, pp. 3—21

Crane, Ronald S., *Literature, Philosophy and Ideas*, în *Modern Philology*, LII (1954), pp. 78—83

Gilson, Ètienne, *Les Idées et les lettres*, Paris, 1932

Glockner, Hermann, *Philosophie und Dichtung : Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, XV (1920—21), pp. 187—204

Jockers, Ernst, *Philosophie und Literaturwissenschaft*, în *Germanic Review*, X (1935), pp. 73—96, 166—86

Laird, John, *Philosophical Incursions into English Literature*, Cambridge, 1946

Lovejoy, Arthur O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948

„ „ , *The Great Chain of Being*, Cambridge, Massachusetts, 1936

„ „ , *The Historiography of Ideas*, în *Proceedings of the American Philosophical Society*, LXXVII (1937—8), pp. 529—543

„ „ , *Present Standpoint and Past History*, în *Journal of Philosophy*, XXXVI (1939), pp. 471—489

„ „ , *Reflections on the History of Ideas*, în *Journal of the History of Ideas*, I (1940), pp. 1—23

„ „ , *Reply to Professor Spitzer*, *Ibid.*, V (1944), pp. 204—219

Lützeler, Heinrich, *Gedichtsaufbau und Welthaltung des Dichters*, în *Euphorion*, NF, XXXV (1934), pp. 247—262

Nicolson, Marjorie, *The History of Literature and the History of Thought*, în *English Institute Annual*, 1939, New York, 1940, pp. 56—89

Nohl, Herman, *Stil und Weltanschauung*, Jena, 1923

Santayana, George, *Tragic Philosophy*, în *Works*, New York, 1936, pp. 275—288 (reprodus în culegerea *Literary Opinion in America*, îngrijită de M. D. Zabel, New York, 1937, pp. 129—141)

Spitzer, Leo, *Geistesgeschichte vs. History of Ideas as applied to Hitlerism*, în *Journal of the History of Ideas*, V (1944), pp. 191—203

Stace, W. T., *The Meaning of Beauty. A Theory of Aesthetics*, Londra, 1929, p. 164 și urm.

Taylor, Harold A., *Further Reflections on the History of Ideas*, în *Journal of Philosophy*, XL (1943), pp. 281—299

Trilling, Lionel, *The Meaning of a Literary Idea*, în *The Liberal Imagination*, New York, 1950, pp. 281—303

Unger, Rudolf, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, 2 vol., Berlin, 1929. (Vol. I conține: *Literaturgeschichte, Philosophische Probleme der neueren Literaturwissenschaft, Weltanschauung und Dichtung)*

Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin-Potsdam, 1923; ediția a III-a, Darmstadt, 1957

Wechssler, Eduard, *Über die Beziehung von Weltanschauung und Kunstschaffen*, în *Marburger Beiträge zur romanischen Philologie*, IX (1911), p. 46

Capitolul 11

Literatura și celelalte arte

I. *Studii generale*

Binyon, Laurence, *English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts*, în *Proceedings of the British Academy*, VIII, (1918), pp. 381—402

Brown, Calvin S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Atlanta, 1948

Combarieu, Jules, *Les Rapports de la musique et de la poésie*, Paris, 1894

Greene, Theodore Meyer, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, 1940

Hatzfeld, Helmut A., *Literary Criticism Through Art and Art Criticism Through Literature*, în *Journal of Aesthetics*, VI (1947), pp. 1—21

Hourticq, Louis, *L'Art et littérature*, Paris, 1946

Maury, Paul, *Arts et littérature comparés: état présent de la question*, Paris, 1933

Medicus, Fritz, *Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste*, în culegerea *Philosophie der Literaturwissenschaft* (îngrijitor Emil Ermatinger), Berlin, 1930, pp. 188—239
Read, Herbert, *Parallels in English Painting and Poetry*, în *In Defence of Shelley and other Essays*, Londra, 1936, pp. 233—248
Sachs, Curt, *The Commonwealth of Art: Style in the Arts, Music and the Dance*, New York, 1946
Souriau, Étienne, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, 1947
Vossler, Karl, *Über wechselseitige Erhellung der Künste*, în *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag*, Dresden, 1935, pp. 160—167
Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Potsdam, 1923, mai ales p. 265 și urm. și 282 și urm.
„ „ , *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin, 1917
Wais, Kurt, *Symbiose der Künste*, Stuttgart, 1936
„ „ , *Vom Gleichlauf der Künste*, în *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX (1937), pp. 295—304

II. *Lucrări despre relațiile dintre literatură și artele frumoase de-a lungul istoriei*

Baldensperger, F., *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris, 1925
Bontoux, Germaine, *La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth*, Paris, 1938
Fairchild, Arthur H. R., *Shakespeare and the Arts of Design (Architecture, Sculpture, and Painting)*, Columbia, Mississippi, 1937
Fehr, Bernhard, *The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century*, în *English Studies*, XVIII (1936), p. 115—121, 193—205; XIX (1937), pp. 1—13, 49—57 (reprodus în *Von Englands geistigen Beständen*, Frauenfeld, 1944, pp. 59—118)
Hatzfeld, Helmut A., *Literature Through Art: A New Approach to French Literature*, New York, 1952
Hautecoeur, Louis, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, 1942
Hautmann, Max, *Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters*, în *Festschrift Heinrich Wölfflin*, München, 1924, pp. 63—81
Hollander, John, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500—1700*, Princeton, 1961
Larrabee, Stephen A., *English Bards and Grecian Marbles: The Relationship between Sculpture and Poetry*, New York, 1943
Manwaring, Elizabeth W., *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York, 1925
Meyer, Herman, *Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXI (1957), pp. 465—505

Pattison, Bruce, *Music and Poetry of the English Renaissance*, Londra, 1948
Seznec, Jean, *Flaubert and the Graphic Arts*, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), pp. 175—190
Smith, Warren H., *Architecture in English Fiction*, New Haven 1934
Tinker, Chauncey Brewster, *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting*, Cambridge, Massachusetts, 1938
Webster, Thomas B. L., *Greek Art and Literature 530—400 B. C.*, Oxford, 1939
Wind, Edgar, *Humanitätsidee und heroisches Porträt in der englischen Kultur des achtzehnten Jahrhunderts*, în *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1930—31, Leipzig, 1932, pp. 156—229

Capitolul 12

Modul de existență al operei literare

I. *Studii despre modul de existență, despre ontologia literaturii*

Bilsky, Manuel, *The Significance of Locating the Art Object*, în *Philosophy and Phenomenological Research*, XIII (1935), pp. 531—536
Bonati, Félix Martínez, *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile, 1960
Conrad, Waldemar, *Der ästhetische Gegenstand*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, III (1908), pp. 71—118, și IV (1909), pp. 400—455
Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'objet esthétique*, Paris, 1950
Hartmann, Nikolai, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, 1933
Hirsch, E. D., Jun., *Objective Interpretation*, în *PMLA*, LXXV (1960) pp. 463—479
Husserl, Edmund, *Méditations cartésiennes*, Paris, 1931
Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931
Joad, C. E. M., *Guide to Philosophy* (New York, 1935), pp. 267—270
Kahn, Sholom J., *What Does a Critic Analyze?* în *Philosophy and Phenomenological Research*, XIII (1952), pp. 237—245
Lalo, Charles, *The Aesthetic Analysis of a Work of Art: An Essay on the Structure and Superstructure of Poetry*, în *Journal of Aesthetics*, VII (1949), pp. 278—293
Müller, Günther, *Über die Seinsweise von Dichtung*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVII (1939), pp. 137—153
Mukařovský, Jan, *L'Art comme fait sémiologique*, în *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague*, Praga, 1936, pp. 1065—1072
Souriau, Étienne, *Analyse existentielle de l'oeuvre d'art*, o parte din *La Correspondance des arts*, Paris, 1947

Vivas, Eliseo, *What Is a Poem?*, în *Creation and Discovery*, New York, 1955, pp. 73—92
Ziff, Paul, *Art and the „Object of Art"*, în *Mind*, LX (1951) pp. 466—480

II. *Studii și aplicații privind metoda „explication de textes"*

Brunot, F., *Explications françaises*, în *Revue universitaire*, IV (1895), pp. 113—128, 263—287
Hatzfeld, Helmut, *Einführung in die Interpretation neufranzösischer Texte*, München, 1922
Lanson, Gustave, *Quelques mots sur l'explication de texts*, în *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, 1925, pp. 38—57
Roustan, M., *Précis d'explication française*, Paris, 1911
Rudler, Gustave, *L'Explication française*, Paris, 1902
Vigneron, Robert, *Explication de Textes and Its Adaptation to the Teaching of Modern Languages*, Chicago, 1928

III. *Studii privind „lectura fidelă" și exemplificări*

Blackmur, Richard P., *Language as Gesture, Essays in Poetry*, New York, 1952
„ „ , *The Lion and the Honeycomb*, New York, 1955
Bloom, Harold, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, New York, 1961
Brooks, Cleanth, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939
„ „ , *The Well Wrought Urn*, New York, 1947
Brooks, Cleanth și Warren, Robert Penn, *Understanding Poetry*, New York, 1938
Brower, Reuben A., *The Fields of Light. An Experiment in Critical Reading*, New York, 1951
Burger, Heinz Otto (antologator), *Gedicht und Gedanke*, Halle, 1942
Burnshaw, Stanley (antologator), *The Poem Itself*, New York, 1960
Cohen, Gustave, *Essai d'explication du „Cimetière marin"*, Paris, 1933
Crane, Ronald S., *Interpretation of Texts and the History of Ideas*, în *College English*, II (1941), pp. 755—765
Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, Londra, 1930, (ediție nouă, New York, 1948)
„ „ , *Some Versions of Pastoral*, Londra, 1935
„ „ , *The structure of Complex Words*, Norfolk, Connecticut, f.a. (1951)
Étienne, S., *Expériences d'analyse textuelle en vue d'explication littéraire*, Paris, 1935
Hartman, Geoffrey H., *The Unmediated Vision. An Interpretation of* Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry, New Haven, 1954
Goodman, Paul, *The Structure of Literature*, Chicago, 1954

Kommerell, Max, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt, 1943
„ „ , *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt, 1940
Leavis, F. R., *New Bearings in English Poetry*, Londra, 1932
„ „ , *Revaluation. Tradition and Development in English Poetry*, Londra, 1936 (reeditat la New York, în 1947)
Olson, Elder, *Rhetoric and the Appreciation of Pope*, în *Modern Philology*, XXXVII (1939), pp. 13—35
„ „ , *„Sailing to Byzantium". Prolegomena to a Poetics of the Lyric*, în *University Review* (Kansas City), VIII (1942), pp. 209—219
Martini, *Fritz, Das Wagnis der Sprache : Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart, 1954 (ediția a II-a 1956)
Ransom, John Crowe, *The World's Body*, New York, 1955
Richards, I. A., *Practical Criticism*, Londra, 1929, New York, 1955
Spitzer, Leo, cf. lucrările enumerate la cap. 14, secția I
Staiger, Emil, *Die Kunst der Interpretation*, Zürich, 1955
„ „ , *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert*, Zürich, 1943
Tate, Allen, *On the Limits of Poetry. Selected Essays : 1928—1948*, New York, 1948
Unger, Leonard, *Notes on* Ash Wednesday, în *Southern Review*, IV (1939), pp. 745—770
Wain, John (antologator), *Interpretations : Essays on Twelve English Poems*, Londra, 1955
Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin, 1923 (în seria : *Handbuch der Literaturwissenschaft*, sub îngrijirea lui O. Walzel)
„ „ , *Das Wortkunstwerk : Mittel seiner Erforschung*, Leipzig, 1926
Wasserman, Earl R., *The Finer Tone*, Baltimore, 1953 (despre Keats)
„ „ , *The Subtler Language*, Baltimore, 1959
Wiese, Benno von (antologator), *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte, Interpretationen*, 2 vol., Düsseldorf, 1957

IV. *Studii privind „intenția" în operele literare*

Coomaraswamy, Amanda K., *Intention*, în *American Bookman*, I, (1944), pp. 41—48
Walcutt, Charles Child, *Critic's Taste and Artist's Intention*, în *The University of Kansas City Review*, XII (1946), pp. 278—283
Walzel, Oskar, *Künstlerische Absicht*, în *Germanisch-romanische Monatsschrift*, VIII (1920), pp. 321—331
Wimsatt, W. K., Jun., și Beardsley, Monroe C., *Intention*, în *Dictionary of World Literature* (publicat sub îngrijirea lui J. T. Shipley), New York, 1944, pp. 326—329
„ „ ,*The Intentional Fallacy*, în *Sewanee Review*, LIV (1946), pp. 468—488, reprodus în *The Verbal Icon, Lexington*, Kentucky (1954), pp. 3—18

Capitolul 13

Eufonia, ritmul și metrul

I. *Eufonia, motivele sonore, rima etc.*

Bate, Walter Jackson, *The Stlylistic Development of Keats*, New York, 1954

Brik, Osip, *Zvukovie povtori*, în *Poetika*, Petersburg, 1919

Chapin, Elsa, și Russell, Thomas, *A New Approach to Poetry*, Chicago, 1929

Ehrenfeld, A., *Studien zur Theorie des Reims*, 2 vol., Zürich, 1897, 1904

Frye, Northrop (antologator), *Sound and Poetry. English Institute Essays 1956*, New York, 1957

Gabrielson, Arnid, *Rime as a Criterion of the Pronunciation of Spenser, Pope, Byron, and Swinburne*, Uppsala, 1909

Jirmunski, V. M., *Rifma, ee istoria i teoria*, Petrograd, 1923

Knauer, Karl, *Die klangaesthetische Kritik des Wortkunstwerks am Beispiele französischer Dichtung*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XV (1937), pp. 69—91

Lanz, Henry, *The Physical Basis of Rime*, Stanford University Press, 1931

Oras, Ants, *Lyrical Instrumentation in Marlowe*, în culegerea *Studies in Shakespeare* (îngrijită de A. D. Matthews și C. M. Emery) Coral Gables, Florida, 1953

„ „ , *Surrey's Technique of Phonetic Echoes*, în *Journal of English and Germanic Philology*, L (1951), pp. 289—308

Richardson, Charles F., *A Study of English Rhyme*, Hannover, New Hampshire, 1909

Servien, Pius, *Lyrisme et structures sonores*, Paris, 1930

Snyder, Edward D., *Hypnotic Poetry : A Study of Trance-Inducing Technique in Certain Poems and its Literary Significance*, Philadelphia, 1930

Vossler, Karl, *Stil Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi*, în *Miscellanea di studi critici... in onore di Arturo Graf*, Bergamo, 1903, pp. 453—481

Wilson, Katherine M., *Sound and Meaning in English Poetry*, Londra, 1930

Wimsatt, W. K., Jun., *One Relation of Rhyme to Reason*, în *Modern Language Quarterly*, V (1944), pp. 323—338, reprodus în *The Verbal Icon*, Lexington, Kentucky (1954), pp. 153—166

Wyld, Henry C., *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope*, Londra, 1923

Zschech, Fritz, *Die Kritik des Reims in England*, Berlin, 1917 (Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie, nr. 50)

II. *Ritmul și ritmul prozei*

Baum, Paull F., *The Other Harmony of Prose*, Durham, North Carolina, 1952

Blass, Fr., *Die Rhythmen der antiken Kunstprosa*, Leipzig, 1901

Chérel, A., *La Prose poétique française*, Paris, 1940

Clark, A. C., *The Cursus in Medieval and Vulgar Latin*, Oxford, 1910

„ „ , *Prose Rhythm in English*, Oxford, 1913

Classe, André, *The Rhythm of English Prose*, Oxford, 1939

Croll, Morris W., *The Cadence of English Oratorical Prose*, în *Studies in Philology*, XVI (1919), pp. 1—55

Elton, Oliver, *English Prose Numbers*, în *A Sheaf of Papers*, Londra, 1922, pp. 130—163

Fijn Van Draat, P., *Rhythm in English Prose*, în *Anglia*, XXXVI (1912), pp. 1—58

„ „ , *Voluptas Aurium*, în *Englische Studien*, XLVIII (1914—15), pp. 394—428

Groot, A. W. De, *A Handbook of Antique Prose-Rhythm*, Groningen 1919, vol. I

„ „ , *Der Rhythmus*, în *Neophilologus*, XVII (1931), pp. 81—100, 177—197, 241—265

Martin, Eugène-Louis, *Les Symétries du français littéraire*, Paris, 1924

Norden, Eduard, *Die antike Kunstprosa*, 2 vol., Leipzig, 1898, ediția a V-a Stuttgart, 1958

Patterson, W. M., *The Rhythm of Prose* (Columbia University Studies in English, nr. 27), New York, 1916

Scott, John Hubert, *Rhythmic Prose* (University of Iowa Studies. Humanistic Studies, III, nr. 1), Iowa City, 1925

Sekel, Dietrich, *Hölderlins Sprachrhythmus*, Leipzig, 1937

Servien, Pius, *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, 1930

Vinogradov, V. V., *Ritm prozî (po Pikovei dame)*, în culegerea *O stihe, Statii*, Leningrad, 1929

Williamson, George, *The Senecan Amble. A Study of Prose Form from Bacon to Collier*, Chicago, 1951

III. *Metrica*

1. *Lucrări în limba engleză*

Barkas, Pallister, *A Critique of Modern English Prosody*, 1880—1930 (Studien zur englischen Philologie, serie îngrijită de Morsbach and Hecht, nr. 82), Halle, 1934

Baum, P. F., *The Principles of English Versification*, Cambridge, 1922

Croll, Morris W., *Music and Metrics*, în *Studies in Philology*, XX (1923), pp. 388—394

Dabney, I. P., *The Musical Basis of Verse*, New York, 1901
Hamm, Victor M., *Meter and Meaning*, în *PMLA*, LXIX (1954), pp. 695—710
Jacob, Cary T., *The Foundation and Nature of Verse*, New York, 1918
Lanier, Sidney, *Science of English Verse*, New York, 1880 (ediție nouă cu o introducere de P. F. Baum în culegerea *Centennial Edition*, îngrijită de Charles Anderson, Baltimore, 1945, vol. II, pp. VII—XLVIII)
Omond, T. S., *English Metrists*, Oxford, 1921
Pope, John C., *The Rhythm of Beowulf*, New Haven, 1942
Schramm, Wilbur Lang, *Approaches to a Science of Verse* (University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, nr. 46) Iowa City, 1935
Stewart, George R., Jun., *Modern Metrical Techniques as Illustrated by Ballad Meter, 1700—1920*, New York, 1922
„ „ , *The Technique of English Verse*, New York, 1930
Thompson, John, *The Founding of English Metre*, Londra, 1961
Wimsatt, W. K., și Beardsley, M. C., *The Concept of meter: an exercise in abstraction*, în *PMLA*, LXXIV (1959), pp. 585—598

2. *Lucrări în franceză, germană, rusă și cehă*

Benoist-Hanappier, Louis, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, Halle, 1905
Eihenbaum, Boris, *Melodika liriceskogo stiha*, St. Petersburg, 1922
Fraenkel, Eduard, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers*, Berlin, 1928
Grammont, Maurice, *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, 1913 (ediția a IV-a, 1937)
Heusler, Andreas, *Deutsche Versgeschichte*, 3 vol., Berlin, 1925—9
„ „ , *Deutscher und antiker Vers*, Strassburg 1917 (Quellen und Forschungen, nr. 123)
Jakobson, Roman, *O ceşskom stihe* Berlin, 1923
„ „ , *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*, în *Archives néerlandaise de phonétique expérimentale*, VIII—IX (1933), pp. 135—53
Jirmunski, V. M., *Kompoziția liriceskih stihotvorenii*, Petrograd, 1921
„ „ , *Vvedenie v metriku: Teoria stiha*, Leningrad, 1925
Lote, G., *L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale*, Paris, 1913
Meillet, Antoine, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris, 1923
Morier, Henri, *Le Rhythme du vers libre symboliste étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens*, 3 vol., Geneva, 1943—44

Mukařovský, Jan, *Dějiny českého verše, in Ceskoslovenskà vlastivéda*, Praga, 1934, vol. III
„ „ , *Intonation comme facteur de rythme poétique*, în *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII—IX (1933), pp. 153—165
Saran, Franz, *Deutsche Verslehre*, München, 1907
„ „ , *Der Rhythmus des französischen Verses*, Halle, 1904
Scripture, E. W., *Grundzüge der englischen Verswissenschaft*, Marburg, 1929
Sievers, Wilhelm, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg, 1912
„ „ , *Altgermanische Metrik*, Leipzig, 1893
Spoerri, Theophil, *Französische Metrik*, München, 1929
Tomașevski, Boris, *Ruskoe stihoslojenie : Metrika*, St. Petersburg, 1923
„ „ , *O Stihe : Statii*, Leningrad, 1929
Tinianov, Iuri N., *Problemî stihotvornovo iazîka*, St. Petersburg, 1924
Verrier, Paul, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, 3 vol., Paris, 1909
„ „ , *Le vers français*, 3 vol., Paris, 1931—2

Capitolul 14

Stilul și stilistica

I. *Studii teoretice și generale*

Alonso, Amando, *The Stylistic Interpretation of Literary Texts*, în *Modern Language Notes*, LVII (1942), pp. 489—496
Bally, Charles, *Le Langage et la vie*, Paris, 1926 (și Zürich, 1945)
„ „ , *Linguistique générale et linguistique française*, ediția a III-a, Berna, 1950
Bateson, F. W., *English Poetry and the English Language*, Oxford, 1934
Bertoni, Giulio, *Lingua e poesia*, Florența, 1937
Brunot, Ferdinand, *La Pensée et la langue*, ediția a III-a, Paris, 1936
Castle, Eduard, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil*, în *Germanisch-romanische Monatsschrift*, VI (1914), pp. 153—160
Cooper, Lane, *Theories of Style*, New York, 1907
Cressot, M., *Le style et ses techniques*, Paris, 1947
Elster, Ernst, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, vol. II, Halle, 1911 (se ocupă și de stilistică)
Gerber, Gustav, *Sprache als Kunst*, 2 vol., Bromberg, 1871 (ediția a II-a, 1885)
Gourmont, Remy De, *Le Problème du style*, Paris, 1902

Hatzfeld, Helmut, *A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures*, 1900—1952, Chapel Hill, 1953

„ „ , *Stylistic Criticism as Art-minded Philology*, în *Yale French Studies*, II (1949), pp. 62—70

Jouilland, Arphonse G., recenzie la Charles Bruneau, *L'Époque réaliste*, în *Language*, XXX (1954), pp. 313—338 (prezintă o dare de seamă asupra studiilor recente)

Kainz, Friedrich, *Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, XX (1926), pp. 21—63

Leo, Ulrich, *Histoire und Stilmonographie: Grundsätzliches zur Stilforschung*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX (1931), pp. 472—503

Lunding, Erik, *Wege zur Kunstinterpretation*, Aarhus, 1953

Mapes, E. K., *Implications of Some Recent Studies on Style*, în *Revue de littérature comparée*, XVIII (1938), pp. 514—533

Marouzeau, J., *Comment aborder l'étude du style*, în *Le Français moderne*, XI (1943), pp. 1—6

„ „ , *Les Tâches de la stylistique*, în *Mélanges J. Rozwadowski*, Cracovia, I (1927), pp. 47—51

Murry, John Middleton *The Problem of Style*, Oxford, 1922

Ohmann, Richard M., *Prolegomena to the Analysis of Prose Style*, în culegerea *Style in Prose Fiction: English Institute Essays 1958* (sub îngrijirea lui Harold Martin), New York, 1959, pp. 1—24

Pongs, Hermann, *Zur Methode der Stilforschung*, în *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XVII (1929), pp. 264—277

Raleigh, Sir Walter, *Style*, Londra, 1897

Schiaffini, Alfredo, *La stilistica letteraria*, în *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, 1953, pp. 166—186

Sebeok, Thomas S. (antologator) *Style in Language*, Cambridge, Massachusetts, 1960

Spitzer, Leo, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, 1948

„ „ , *A Method of Interpreting Literature*, Northampton, Massachusetts, 1949

„ „ , *Romanische Literaturstudien 1936—1956*, Tübingen, 1959

„ „ , *Romanische Stil- und Literaturstudien*, 2 vol., Marburg, 1931

„ „ , *Stilstudien*, 2 vol., München, 1928, ediție nouă, Darmstadt, 1961

Vossler, Karl, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, München, 1923

„ „ , *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, 1932 (ediție nouă, 1942)

„ „ , *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, Heidelberg, 1904

Wallach, W., *Über Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil*, München, 1919

Wellek, René, *Leo Spitzer (1887—1960)*, în *Comparative Literature*, XII (1960), pp. 310—334
Winkler, Emil, *Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik*, în *Die neueren Sprachen, XXXIII* (1923), pp. 407—422
„ „ , *Grundlegung der Stilistik*, Bielefeld, 1929

II. *Studii despre stil*

Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1940 (ediția a II-a, 1951)
Alonso, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935
„ „ , *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1942
„ „ , *Poesía española, Ensayo de métodos y límites estilicos*, Madrid, 1950
Auerbach, Erich, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, 1946 (în românește, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, București, 1967)
Croll, Morris W., Introducere la *Euphues* de *Lyly* (ediție îngrijită de Harry Clemons), Londra, 1916
Dyboski, Roman, *Tennysons Sprache und Stil*, Viena, 1907
Hatzfeld, Helmut, *Don Quijote als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn*, Leipzig, 1927
Leo, Ulrich, *Fogazzaros Stil und der Symbolische Lebensroman*, Heidelberg, 1928
Jirát, Vojtceh, *Platens Stil*, Praga, 1933
Mukařovský, Jan, *Máchuv Maj: Estetiká studie* (cu un rezumat în franceză), Praga, 1928
Sayce, R. A., *Style in French Prose*, Oxford, 1953
Ullmann, Stephen, *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957
Vinogradov, Viktor, *Stil Puşkina*, Moscova, 1941
Wimsatt, William K., *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven, 1941

III. *Studii despre limbajul poetic și stilul poetic*

Barfield, Owen, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, Londra, 1923
Berry, Francis, *Poet's Grammar: Person, Time, and Mood in Poetry*, Londra, 1958
Davie, Donald, *Purity of Diction in English Verse*, New York, 1953
Groom, Bernard, *The Diction of Poetry from Spenser to Bridges*, Toronto, 1956
Hatzfeld, Helmut, *The Language of the Poet*, în *Studies in Philology*, XLIII (1946), pp. 93—120
Hungerland, Isabel C., *Poetic Discourse*, Berkeley, California, 1958
Miles, Josephine, *The Vocabulary of Poetry*, Berkeley, California, 1946
„ „ , *The Continuity of Poetic Language*, Berkeley, California, 1951

Nowottny, Winifred, *The Language Poets Use*, New York, 1962
Quayle, Thomas, *Poetic Diction: A Study of Eighteenth Century Verse*, Londra, 1924
Raymond, Marcel, *Le Poète et la langue*, în *Trivium. Schweizerische Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Stilistik*, II (1944), pp. 2—25
Rubel, Veré L., *Poetic Diction in the English Renaissance from* Skelton through Spenser, New York, 1941
Rylands, George, *Words and Poetry*, Londra, 1928
Tate, Allen (antologator), *The Language of Poetry*, Princeton, 1942
Tillotson, Geoffrey, *Eighteenth-Century Poetic Diction*, în *Essays in Criticism and Research*, Cambridge, 1942, pp. 53—85
Wheelwright, Philip, *On the Semantics of Poetry*, în *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263—283
Wyld, H. C., *Some Aspects of the Diction of English Poetry*, Oxford, 1933

IV. *Lucrări despre stilurile de epocă*

Bally, Charles; Richter, Elise; Alonso, Amado; Lida, Raymondo, *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, 1936
Barat, Emmanuel, *Le Style poétique et la révolution romantique*, Paris, 1904
Gautier, René, *Deux aspects du style classique. Bossuet, Voltaire*, La Rochelle, 1936
Hatzfeld, Helmut, *Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich*, în *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, IV (1929), IV (1929), pp. 30—60
„ „ , *Die französische Klassik in neuer Sicht*, în *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, XXVII (1935), pp. 213—282
„ „ , *Rokoko als literarischer Epochenstil*, în *Studies in Philology*, XXXIII (1938), pp. 532—565
Croll, Morris W., *The Baroque Style in Prose*, în culegerea *Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of F. Klaeber* (apărută sub îngrijirea lui K. Malone și M. B. Ruud), Minneapolis, 1929, pp. 427—456
Heinzel, Richard, *Über den Stil der altgermanischen Poesie*, Strassburg, 1875
Petrich, Hermann, *Drei Kapitel vom romantischen Stil*, Leipzig, 1878
Raymond, Marcel, *Classique et Baroque dans la poésie de Ronsard*, în *Concinnitas: Festscrift für Heinrich Wölfflin*, Basel, 1944, pp. 137—173
Strich, Fritz, *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*, în *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker*, München, 1916, pp. 21—53
Thon, Luise, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*, München, 1928

Capitolul 15

Imaginea, metafora, simbolul, mitul

I. *Imagistica, Metafora*

Aish, Deborah, *La Métaphore dans l'oeuvre de Mallarmé*, Paris, 1938

Brandenburg, Alice S., *The Dynamic Image in Metaphysical Poetry* în *PMLA*, LVII (1942), pp. 1039—1045

Brooke-Rose, Christine, *A Grammar of Metaphor*, Londra, 1958

Brooks, Cleanth, *Shakespeare as a Symbolist Poet*, în *Yale Review*, XXXIV (1945), pp. 642—665 (reprodus sub titlul *The Naked Babe and the Cloak of Manliness*, în *The Well Wrought Urn*, New York, 1947, pp. 21—46)

Brown, Stephen J., *The World of Imagery : Metaphor and Kindred Imagery*, Londra, 1927

Burke, Kenneth, *Four Master Tropes (metaphor, metonymy, synecdoche, and irony)*, A Grammar of Motives, New York, 1946, pp. 505—517

Clemen, Wolfgang, *Shakespeares Bilder : Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk...*, Bonn, 1936

Fogle, Richard H., *The Imagery of Keats and Shelley*, Chapel Hill, 1949

Foster, Geneviève W., *The Archetypal Imagery of T. S. Eliot*, în *PMLA*, LX (1945), pp. 567—585

Goheen, Robert F., *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton, 1951

Heilman, Robert, *Magic in the Web. Action and Language in Othello*, Lexington, Kentucky, 1956

„ „ , *This Great Stage*, Baton Rouge 1948 (despre *Regele Lear*)

Hornstein, Lillian H., *Analysis of Imagery : A Critique of Literary Method*, în *PMLA*, LVII (1942), pp. 638—653

Jakobson, Roman, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, în *Slavische Rundschau*, VII (1935), pp. 357—374

Konrad, Hedwig, *Étude sur la métaphore*, Paris, 1939

Lewis, Cecil Day, *The Poetic Image*, Londra, 1947

Marsh, Florence, *Wordsworth's Imagery : A Study in Poetic Vision*, New Haven, 1952

Murry, J. Middleton, *Metaphor, în Countries of the Mind*, seria II, Londra, 1931, pp. 1—16

Parry, Milman, *The Traditional Metaphor in Homer*, în *Classical Philology*, XXVIII (1933), pp. 30—43

Pongs, Hermann, *Das Bild in der Dichtung, I : Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg, 1927, II : *Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg, 1939

Praz, Mario, *Studies in Seventeenth- Century Imagery* (în *Studies of the Warburg Institute*, III), Londra, 1939

Rugoff, Milton, *Donne's Imagery: A Study in Creative Sources*, New York, 1939

Spurgeon, Caroline, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, Cambridge, 1935

Stanford, William B., *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford, 1936

Tuve, Rosemond, *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*, Chicago, 1947

„ „ , *A Reading of George Herbert*, Londra, 1952

Wells, Henry W, *Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature*, New York, 1924

Werner, Heinz, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig, 1919

Wheelwright, Philip, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana, 1962

II. *Simbol, Mit*

Allen, Don Cameron, *Symbolic Color in the Literature of the English Renaissance*, în *Philological Quarterly*, XV (1936), pp. 81—92 (cu o bibliografie referitoare la heraldică și liturgică)

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves...*, Paris, 1942

„ „ , *La Psychoanalyse de feu* (ediția a IV-a), Paris, 1938

Block, Haskell M., *Cultural Anthropology and Contemporary Literary Criticism*, în *Journal of Aesthetics*, XI (1952), pp. 46—54

Bodkin, Maud, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford, 1934

Bush, Douglas, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, Minneapolis, 1932

„ „ , *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, Cambridge, Massachusetts, 1937

Cailliet, Émile, *Symbolisme et âmes primitives*, Paris, 1936

Caillois, Roger, *Le Mythe et l'Homme* (colecția „Les Essais"), Paris, 1938.

Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, II: *Das Mythische Denken*, Berlin, 1924; (ediția a III-a, Oxford, 1958)

„ „ , *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt, 1956

Chase, Richard, *Quest for Myth*, Baton Rouge, 1949

Danielou, Jean, *The Problem of Symbolism*, în *Thought*, XXV (1950) pp. 423—440

Dunbar, Helen Flanders, *Symbolism in Mediaeval Thought and its Consummation in the Divine Comedy*, New Haven, 1929

Emrich, Wilhelm, *Die Symbolik von Faust II*, Berlin, 1943

„ „ , *Symbolinterpretation und Mythenforschung*, în *Euphorion*, XLVII (1953), pp. 38—67

Feidelson, Charles, Jun., *Symbolism and American Literature*, Chicago, 1953

Foss, Martin, *Symbol and Metaphor in Human Experience*, Princeton, 1949

Friedman, Norman, *Imagery: From Sensation to Symbol*, în *Journal of Aesthetics*, XII (1953), pp. 24—37

Frye, Northrop, *Three Meanings of Symbolism*, în *Yale French Studies*, nr 9 (1952), pp. 11—19

„ „ , *Fearful Symmetry: A study of William Blake*, Princeton, 1947

Guastalla, René M., *Le Mythe et le livre: essai sur l'origine de la littérature*, Paris, 1940

Hungerford, Edward, *Shores of Darkness*, New York, 1941

Hunt, Herbert J., *The Epic in Nineteenth-Century France: A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from* Les Martyrs *to* Les Siècles morts, Oxford, 1941

Kerényi, Karl, și Mann, Thomas, *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel*, Zürich, 1945

Knight, G. Wilson, *The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies*, cu o introducere de T. S. Eliot, Londra, 1930

Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Simbolysm of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Massachusetts, 1942

„ „ , *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York, 1953

Niebuhr, Reinhold, *The Truth Value of Myths*, în culegerea *The Nature of Religious Experience: Essays in Honor of Douglas C. Macintosh*, New York, 1937

O'Donnel, G. M., *Faulkner's Mythology*, în *Kenyon Review*, I (1939) pp. 285—299

Prescott, Frederick C., *Poetry and Myth*, New York, 1927

Raglan, Lord, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, Londra, 1937, New York, 1956

Schorer, Mark, *William Blake*, New York, 1946

Stewart, John A., *The Myths of Plato*, Londra, 1905

Strich, Fritz, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, 2 vol., Berlin, 1910

Troy, William, *Thomas Mann: Myth and Reason*, în *Partisan Review*, V (1938), pp. 24—32, 51—64

Wheelwright, Philip, *Poetry, Myth and Reality*, în culegerea *The Language of Poetry* (îngrijitor Allen Tate), Princeton, 1942, pp. 3—33

„ „ , *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington, Indiana, 1954

Wimsatt, W. K., Jun., *Two Meanings of Symbolism: A Grammatical Exercise*, în *Catholic Renascence*, VIII (1955), pp. 12—25

Capitolul 16

Natura și tipurile literaturii narative

I. *Poezia epică, romanul și povestirea*

Aarne, A., și Thompson, S., *Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1928

Aldridge, J. W., (antologator), *Critiques and Essays in Modern Fiction, 1920—1951*, New York, 1952

Ames, Van Meter, *Aesthetics of the Novel*, Chicago, 1928

Beach, Joseph Warren, *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*, New York, 1932

Bonnet, H., *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres*, Paris, 1951

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961

Brooks, Cleanth, și Warren, R. P., *Understanding Fiction*, New York, 1943

Caillois, Roger, *Sociologia de la novela*, Buenos Aires, 1942

Dibelius, Wilhelm, *Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, vol. I și II (*Palaestra*, nr. 92 și 98), Berlin și Leipzig, 1922

„ „ , *Charles Dickens*, Leipzig 1916 (ediția a II-a, 1926), Cap. 12, *Erzählungskunst und Lebensbild*; Cap. 11, *Dickens als Menschendarsteller*

Follett, Wilson, *The Modern Novel: A Study of the Purpose and Meaning of Fiction*, New York, 1918

Forster, E. M., *Aspects of the Novel*, Londra, 1927

Frank, Joseph, *Spatial Form in Modern Literature (esp. the Novel)*, în *Sewanee Review*, LIII (1945), pp. 221—240, 433—456 (reprodus în culegerea *Criticism*, apărută sub îngrijirea lui Schorer, Miles și McKenzie, New York, 1948, pp. 379—392)

Friedemann, Käte, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1911

Hamilton, Clayton, *Materials and Methods of Fiction*, Norwood, Massachusetts, și Londra, 1909

Hatcher, Anna G., *Voir as a Modern Novelistic Device*, în *Philological Quarterly*, XXIII (1944), pp. 354—374

Irwin, William R., *The Making of Jonathan Wild: A Study in the Literary Method of Henry Fielding*, New York, 1941

James, Henry, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York, 1934

Keiter, Heinrich, și Keller, Tony, *Der Roman: Geschichte, Theorie, und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst*, ediția a III-a, Essen-Ruhr, 1908

Koskimies, R., *Theorie des Romans*, în *Annals of the Finnish Academy*, Serie B, XXXV (1935), Helsinki

Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955

Leavis, F. R., *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Londra, 1948 (ediție nouă New York, 1955; „Penguin Books", 1962)

Levin, Harry, articolul *The Novel*, în *Dictionary of World Literature* (apărut sub redacția lui J. T. Shipley), New York 1943, pp. 405—407

Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, Londra, 1921

Ludwig, Otto, *Studien* (incl. *Romanstudien*), în *Gesammelte Schriften*, VI, Leipzig, 1891

Lukacs, Georg, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versucht über die Formen der grossen Epik*, Berlin, 1920

Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, 1933

Meyer, Herman, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart, 1961

Muir, Edwin, *The Structure of the Novel*, Londra, 1929

Myers, Walter L., *The Later Realism: A Study of Characterization in the British Novel*, Chicago, 1927

O'Connor, William V. (antologator), *Forms of Modern Fiction*, Minneapolis, 1948

Ortega Y Gasset, *Ideas sobra la novela*, Madrid, 1925

Petsch, Robert, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1934

Praz, Mario, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Florența, 1952

Prévost, Jean (antologator), *Problèmes du roman*, f.a., Paris

Rickword, C. H., *A Note on Fiction*, în *The Calendar, A Quarterly Review*, III (1926—7), pp. 226—233 (reprodus în O'Connor, *op. cit.*, pp. 294—305)

Riemann, Robert, *Goethes Romantechnik*, Leipzig, 1902

Spielhagen, Friedrich, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig, 1883

Stanzel, Franz *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*, Viena, 1955

Tate, Allen, *Techniques of Fiction*, în *Sewanee Review*, LII (1944), pp. 210—225 (reprodus în O'Connor, *op. cit.*, pp. 30—45).

Thibaudet, Albert, *Le liseur de romans*, Paris, 1925

„ „ , *Réflexions sur le roman*, Paris, 1938

Tillotson, Kathleen, *The Tale and the Teller*, Londra, 1959

Wenger, J., *Speed as a Technique in the Novels of Balzac*, în *PMLA*, LV (1940), pp. 241—252

Wharton, Edith, *The Writing of Fiction*, New York, 1924

Whitcomb, Selden L., *The Study of a Novel*, Boston, 1905

Whiteford, R. N., *Motives in English Fiction*, New York, 1918

Capitolul 17

Genurile literare

Behrens, Irene, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst:* în *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, XCII, Halle, 1940

Beissner, Friedrich, *Geschichte der deutschen Elegie*, Berlin, 1941

Böhm, Franz, J., *Begriff und Wesen des Genre*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, XXII (1928), pp. 186—191

Bond, Richmond P., *English Burlesque Poetry*, Cambridge, Massachusetts, 1932

Brie, Friedrich, *Englische Rokoko-Epik* (1710—30), München, 1927

Brunetière, Ferdinand, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature...*, Paris, 1890

Burke, Kenneth, *Poetic Categories*, în *Attitudes toward History*, New York, 1937, vol. I, pp. 41—119

Crane, Ronald S. (antologator), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, 1952 (conține și studiul lui Elder Olson, *An Outline of Poetic Theory*)

Donohue, James J., *The Theory of Literary Kinds. I: Ancient Classifications of Literature;* II : *The Ancient Classes of Poetry*, Dubuque, Iowa, 1943, 1949

Ehrenpreis, Irwin, *The 'Types' Approach to Literature*, New York, 1945

Fubini, Mario, *Genesi e storia dei generi letterari*, în volumul *Tecnica e teoria letteraria* (din seria *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, apărută sub îngrijirea lui A. Momigliano, Milano, 1948). De asemenea în culegerea *Critica e poesia*, Bari, 1956

Grabovski, T., *La Question des genres littéraires dans l'étude contemporaine polonaise de la littérature, Helicon*, II (1939) pp. 211—216

Hankiss, Jean, *Les Genres littéraires et leur base psychologique*, în *Helicon*, II (1939), pp. 117—129

Hartl, Robert, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Viena, 1923

Jolles, André, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle, 1930

Kayser, Wolfgang, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin, 1936

Kohler, Pierre, *Contribution à une philosophie des genres*, în *Helicon*, I (1938), pp. 233—244 ; II (1940), pp. 135—147

Kridl, Manfred, *Observations sur les genres de la poésie lyrique*, în *Helicon*, II (1939), pp. 147—156

Mautner, Franz H., *Der Aphorismus als literarische Gattung*, în *Zeitschrift für Ästhetik*, XXXII (1938), pp. 132—175

Müller, Günther, *Bemerkungen zur Gattungspoetik*, în *Philosophischer Anzeiger*, III (1929), pp. 129—147

„ „ , *Geschichte des deutschen Liedes...*, München, 1925

Pearson, N. H., *Literary Forms and Types...*, în *English Institute Annual, 1940*, New York, 1941, pp. 61—72

Petersen, Julius, *Zur Lehre von den Dichtungsgattungen*, în *Festschrift für August Sauer*, Stuttgart (1925), pp. 72—116
Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946
Valentin, Veit, *Poetische Gattungen*, în *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, V (1892), pp. 35—51
Van Tieghem, P., *La Question des genres littéraires*, în *Helicon, I* (1938), pp. 95—101
Viëtor, Karl, *Geschichte der deutschen Ode*, München, 1923
„ „ , *Probleme der literarischen Gattungsgeschichte*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX (1931), pp. 425—447 (reprodus în *Geist und Form*, Berna, 1952, pp. 292—309)
Whitmore, Charles E., *The Validity of Literary Definitions*, în *PMLA*, XXXIX (1924), pp. 722—36

Capitolul 18

Evaluarea operei literare

Alexander, Samuel, *Beauty and Other Forms of Value*, Londra, 1933
Beriger, Leonhard, *Die literarische Wertung*, Halle, 1938
Boas, George, *A Primer for Critics*, Baltimore, 1937 (ediție revăzută în colecția „Wingless Pegasus", Baltimore, 1950)
Dingle, Herbert, *Science and Literary Criticism*, Londra, 1949
Garnett, A. C., *Reality and Value*, New Haven, 1937
Heyde, Johannes, *Wert: eine philosophische Grundlegung*, Erfurt, 1926
Heyl, Bernard C., *New Bearings in Esthetics and Art Criticism: A Study in Semantics and Evaluation*, New Haven, 1943
Laird, John, *The Idea of Value*, Cambridge, 1929
Osborne, Harold, *Aesthetics and Criticism*, Londra, 1955
Pell, Orlie A., *Value-Theory and Criticism*, New York, 1930
Pepper, Stephen C., *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge, Massachusetts, 1945
Perry, Ralph B., *General Theory of Value*, New York, 1926
Prall, David W., *A Study in the Theory of Value* (University of California Publications in Philosophy, vol. III, nr 2), 1921
Reid, John R., *A Theory of Value*, New York, 1938
Rice, Philip Blair, *Quality and Value*, în *Journal of Philosophy*, XL (1943), pp. 337—348
„ „ , *Towards a Syntax of Valuation*, în *Journal of Philosophy*, XLI (1944), pp. 331—363
Shumaker, Wayne, *Elements of Critical Theory*, Berkeley, California, 1952
Stevenson, Charles L., *Ethics and Language*, New Haven, 1944
Urban, Wilbur, *Valuation: Its Nature and Laws*, New York, 1909

Vivas, Eliseo, *A Note on Value*, în *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936), pp. 568—575
„ „ , *The Esthetic Judgment*, în *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936), pp. 57—69
Walsh, Dorothy, *Literature and the Literary Judgment*, în *University of Toronto Quarterly*, XXIV (1955), pp. 341—350
Wimsatt, William K., *Explication as Criticism*, în *The Verbal Icon*, Lexington, Kentucky, 1954, pp. 235—252
Wutz, Herbert, *Zur Theorie der literarischen Wertung*, Tübingen, 1957

Capitolul 19

Istoria literară

I. *Studii generale despre istoria literaturii*

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, ediția a II-a, 1954
Cysarz, Herbert, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, Halle, 1926
Greenwald, Edwin, *The Province of Literary History*, Baltimore, 1931
Lacombe, Paul, *Introduction à l'histoire littéraire*, Paris, 1898
Lanson, Gustave, *Histoire littéraire*, în *De la méthode dans les sciences*, Paris, seria a doua, 1911), pp. 221—264
„ „ , *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, 1925
Morize, André, *Problems and Methods of Literary History*, Boston, 1922
Renard, Georges, *La Méthode scientifique d'histoire littéraire*, Paris, 1900
Rudler, Gustave, *Les Techniques de la critique et d'histoire littéraire française moderne*, Oxford, 1923
Sanders, Chauncey, *An Introduction to Research in English Literary History*, New York, 1952
Wellek, René, *The Theory of Literary History*, în *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, IV (1936), pp. 173—191

II. *Studii teoretice despre periodizare*

Cazamian, Louis, *La Notion de retours périodiques dans l'histoire littéraire*, în *Essais en deux langues*, Paris, 1938, pp. 3—10
„ „ , *Les Périodes dans l'histoire de la littérature anglaise moderne Ibid*, pp. 11—22
Cysarz, Herbert, *Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft*, în culegerea *Philosophie der Literaturwissenschaft* (îngrijitor E. Ermatinger), Berlin, 1930, pp. 92—129
Friedrich, H., *Der Epochebegriff im Lichte der französischen Préromantismeforschung*, în *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, X (1934), pp. 124—140

Meyer, Richard Moritz, *Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung*, în *Euphorion*, VIII (1901), pp. 1—42
Miles, Josephine, *Eras in English Poetry*, în *PMLA*, LXX (1955), pp. 853—875
„ „ , *Le Second Congrès international d'histoire littéraire, Amsterdam 1935 : Les Périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance*, în *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX (1937), pp. 255—398
Teesing, H. P. H., *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen, 1949
Wellek, René, *Periods and Movements in Literary History*, în *English Institute Annual, 1940*, New York, 1941, pp. 73—93
Wiese, Benno von, *Zur Kritik des geisteswissenschaftlichen Periodenbegriffes*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XI (1933), pp. 130—144

III. *Studii despre principalele perioade din istoria literaturii*

1. *Renașterea*

Borinski, Karl, *Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten*, I : *Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe „Renaissance" und „Mittelalter"*, München, 1919
Burdach, Konrad, *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation*, în *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin, 1926, pp. 1—84
Eppelsheimer, H. W., *Das Renaissanceproblem*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1933), pp. 477—500
Ferguson, Wallace K., *The Renaissance in Historical Thought*, Boston, 1948
Fife, R. H., *The Renaissance in a Changing World*, în *Germanic Review*, IX (1934), pp. 73—95
Huizinga, J., *Das Problem der Renaissance*, în *Wege der Kulturgeschichte* (trad. Werner Kaegi), München, 1930, pp. 89—139
Panofsky, Erwin, *Renaissance and Renascences*, în *Kenyon Review*, VI (1944), pp. 201—236
Philippi, A., *Der Begriff der Renaissance : Daten zu seiner Geschichte*, Leipzig, 1912

2. *Clasicismul*

Levin, Harry, *Contexts of the Classical*, în culegerea *Contexts of Criticism*, Cambridge, Massachusetts, 1957, pp. 38—54
Luck, Georg, *Scriptor classicus*, în *Comparative Literature*, X (1958), pp. 150—158
Moreau, Pierre, *Qu'est-ce qu'un classique ? Qu'est-ce qu'un romantique ?* în *Le Classicisme des Romantiques*, Paris, 1932, pp. 1—22

Peyre, Henri, *Le Classicisme français*, New York, 1942 (conține un capitol intitulat *Le Mot classicisme* și o bibliografie adnotată)
Van Tieghem, Paul, *Classique*, în *Revue de synthèse historique*, XLI (1931), pp. 238—241

3. *Barocul*

Calcaterra, C., *Il problema del barocco*, în volumul *Questioni e correnti di storia letteraria* (din seria *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, apărută sub îngrijirea lui A. Momigliano, Milano, 1948), pp. 405—501
Coutinho, Afrânio, *Aspectos de literatura barroca*, Rio de Janeiro, 1950
Getto, Giovanni, *La polemica sul Barocco*, în culegerea *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, 1954, pp. 131—218
Hatzfeld, Helmut, *A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures*, în *Comparative Literature I (1949)*, pp. 113—139
„ „ , *Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung*, München, 1961
„ „ , *The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (1955), pp. 156—164
Kurz, Otto, *Barocco: storia di una parola*, în *Lettere italiane*, XII (1960), pp. 414—444
Macrí, Oreste, *La historiografia del barroco literario español*, Bogotá, 1961
Migliorini, Bruno, *Etimologia e storia del termine Barocco*, în culegerea *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e termini, Convegno internazionale*, Accademia dei Lincei, Roma 1962, pp. 39—49
Mourgues, Odette de, *Metaphysical, Baroque, and Précieux Poetry*, Oxford, 1953
Nelson, Lowry, Jun., *Baroque: Word and Concept, Baroque Lyric Poetry*, New Haven, 1961, pp. 1—17
Sayce, R. A., *The Use of the Term „Baroque" in French Literary History*, în *Comparative Literature*, X (1958), pp. 246—253
Wellek, René, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, în *Journal of Aesthetics*, V (1946), pp. 77—109 (cu o bogată bibliografie)

4. *Romantismul*

Aynard, Joseph, *Comment définir le romantisme ?*, în *Revue de littérature comparée*, V (1925), pp. 641—658
Baldensperger, Fernand, *Romantique — ses analogues et équivalents*, în *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, XIV (1937), pp. 13—105
Barrère, Jean-Bertrand, *Sur quelques définitions du Romantisme*, în *Revue des sciences humaines*, LXII—LXIII (1951), pp. 93—110

Peckham, Morse, *Toward a Theory of Romanticism*, în *PMLA*, LXVI (1951), pp. 5—23 ;
„ „ , *Toward a Theory of Romanticism : II. Reconsiderations*, în *Studies in Romanticism*, I (1961), 1—6

Petersen, Julius, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, Leipzig, 1926

Remak, Henry H. H., *West European Romanticism : Definition and Scope*, în culegerea *Comparative Literature : Method and Perspective* (apărută sub îngrijirea lui Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, Illinois, 1961, pp. 223—259

Schultz, Franz, *Romantik und Romantisch als literaturgeschichtliche Terminologie und Begriffbildungen*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1924), pp. 349—366

Smith, Logan P., *Four Words : Romantic, Originality, Creative, Genius* (Society for Pure English, nr. 17), Oxford, 1924 (reprodus în *Words and Idioms*, Boston, 1925)

Ullmann, Richard, şi Gotthard, Helene, *Geschichte des Begriffs „Romantisch" in Deutschland*, Berlin, 1927

Wellek, René, *The Concept of Romanticism in Literary Scholarship*, în *Comparative Literature* I (1949), pp. 1—23, 147—172

5. *Realismul*

Borgerhoff, E. B. O., Réalisme *and Kindred Words : Their Use as a Term of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century*, *PMLA*, LIII (1938), pp. 837—843

Brinkmann, Richard, *Wirklichkeit und Illusion : Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus*, Tübingen, 1957

Levin, Harry (antologator), *A Symposium on Realism*, în *Comparative Literature* III (1951), pp. 193—285

Watt, Ian, *Realism and the Novel Form*, în *The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londra, 1960, pp. 9—34

Weinberg, Bernard, *French Realism : The Critical Reaction*, 1830—70, Chicago, 1937

Wellek, René, *The Concept of Realism in Literary Scholarship*, în *Neophilologus*, XL (1960), pp. 1—20

6. *Simbolismul*

Barre, André, *Le Symbolisme*, Paris, 1911

Lehmann, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France 1885—1895*, Oxford, 1950

Martino, Pierre, *Parnasse et symbolisme : 1850—1900*, Paris, 1925, pp. 150—155

IV. *Studii privind evoluția în literatură și în istorie*

Abercrombie, Lascelles, *Progress in Literature*, Londra, 1929

Brunetière, Ferdinand, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, 1890

Cazamian, Louis, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris, 1920

Croce, Benedetto, *Categorismo e psicologismo nella storia della poesia*, în *Ultimi saggi*, Bari, 1935, pp. 373—379

„ „ , *La riforma della storia artistica e letteraria*, în *Nuovi saggi di estetica*, ediția a II-a, Bari, 1927, pp. 157—180

Curtius, Ernest Robert, *Ferdinand Brunetière*, Strassbourg, 1914

Driesch, Hans, *Logische Studien über Entwicklung* (în *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, Philosophisch-historische Klasse*, 1918, nr. 3)

Kantorowicz, Hermann, *Grundbegriffe der Literaturgeschichte*, în *Logos*, XVIII (1929), pp. 102—121

Kautzsch, Rudolf, *Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte* (Frankfurter Universitätsreden, nr. 7), Frankfurt, 1917

Manly, John Matthews, *Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species*, în *Modern Philology*, IV (1907), pp. 577—595

Mannheim, Karl, *Historismus*, în *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, LII (1925), pp. 1—60

Meinecke, Friedrich, *Kausalitäten und Werte in der Geschichte*, în *Historische Zeitschrift*, CXXXVII (1918), pp. 1—27 (reprodus în culegerea *Staat und Persönlichkeit*, Berlin, 1933, pp. 28—53)

Rickert, Heinrich, *Die Grenzen der naturwissenscaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen, 1902 (ediția a V-a, 1929)

„ „ *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen, 1921

Riezler, Kurt, *Über den Begriff der historischen Entwicklung* în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IV (1926), pp. 193—225

Symonds, John Addington, *On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature*, în *Essays Speculative and Suggestive*, Londra, 1890, vol. I, pp. 42—84

Troeltsch, Ernst, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen, 1922 ; ediție nouă, 1961

Wellek, René, *The Concept of Evolution in Literary History* în culegerea *For Roman Jakobson*, Haga, 1956, pp. 653—661

INDICE[1]

*A*arne, Antti, *391*
absolutism, 72
Abbott, Charles D., 370
Abercrombie, Lascelles, *397*
Addison, Joseph, 142, 143, 255, 328
adnotarea, 95, 96
adevăr în literatură, 60, 61
Adler, Alfred, *367*
Adler, Mortimer, 56, *359*, *372*
adnotarea textelor, 95
Agrippa, Cornelius, 271, *387*
Aiken, Conrad, 130
à Kempis, Thomas, *vezi* Thomas à Kempis
Allen, R. J., *371*
Alonso, Amado, 240
Alonso, Dámaso, 240
Amiel, Henri-Frédéric, 293
Ampère, J.-J., 75
analogii cu biologia, 38, 338, 344
antiteze, *vezi* polarităţi
Apelles, 175
Apollinaire, Guillaume, 192
Aretino, 138
Ariosto, Ludovico, 173
Aristotel, 30, 42, 58, 64, 67, 251, 258, 280, 301, 302, 305, 308, *388*, *394*, *395*
Arnheim, Rudolph, *370*
Arnold, Matthew, 57, 75, 96, 112, 236, 254, 280, *384*
Aron, Raymond, *357*
arta lecturii, 42
artă pentru artă, 54, 141
asocieri, asociaţii de idei, 125—126, 129
Auden, W. H., 118, 307, 312, *368*, *369*
Audiat, Pierre, *379*
Auerbach, Erich, 80, *362*
Augustin, Sf., 64, *360*
Austen, Jane, 94, 120, 144, 286, 292, *391*
autenticitatea textelor, 88, 91, 98

*B*abbitt, Irving, 172, *393*, *395*
Bacon, Francis, 266, 269
Baker, J. E., *397*
Baker, J. E., *397*
Baldensperger, Fernand, 77, *361*, *372*
Bale, John, *345*
Bally, Charles, 235, *384*, *388*
Balzac, 50, 59, 122, 123, 136, 143, 144, 161, 162, 282, 288, 289, 292, 293, 326, *375*, *392*
Barante, Prosper de, 138, *371*
Barat, Émile, 244
Barbusse, Henri, 241, *384*
Barkas, Pallister, 220, *382*
Barnes, Djuna, 284

[1] Indicele include trimiteri la textul şi notele autorilor, nu însă şi la bibliografie şi nici la prefaţa şi corpul de note suplimentare proprii ediţiei noastre; trimiterile la text sînt culese cu drepte, iar trimiterile la note cu caractere cursive.

Barnes, H. E., *373*
baroc, 179 şi urm., 198, 243, 244, 261, 262, 263, 352
Barrie, James, *394*
Bartas, Guillaume de Sallust, du, 263
Barzun, Jacques, *397*
Bassano, Jacopo, 182
Bate, W. J., 212, *367*, *380*
Bateson, F. W., 68, 230, 231, 232, *360*, *383*
Baudelaire, Charles, 77, 95, 120, 260, *369*
Baudouin, Charles, *386*
Baynes, H. G., *368*
Beach, J. W., *379*, *392*
Beaumont, Francis, 69, 99, 277, *366*
Becker, F. B., *373*
Becker, Howard, *373*
Becking, Gustav, *381*
Bédé, Jean-Albert, 120
Bédier, Joseph, 90
Beethoven, Ludwig van, 162
Belgion, Montgomery, 63
Bennett, Arnold, 144
Bentley, Eric, *358*
Bentley, Gerald E., *365*, *375*
Benussi, Vittorio, *382*
Berdiaev, N., 158, *374*
Berend, E., *391*
Bergson, Henri, 45, 58, 242
Berkeley, George, 44, 157, 254
Berkelman, R. G., *369*
Berlioz, Hector, 162
Bernays, Michael, *365*
Bernini, Giovanni, 198
Bethell, S. L., *358*
bibliografia, 89
Bielîi, Andrei, 219
biografia, 108 şi urm.
biologie, *vezi* analogii cu biologia
Birkhead, Edith, *395*
Birkhoff, G. D., 178, 211, *377*, *380*
Blackmur, R. P., 32, 67
Blagoi, D., *371*
Blair, Hugh, 30, 304, 306, *393*
Blake, William, 51, 164, 175, 176, 231, 249, 250, 271, 325, 329, *386*, *387*
Bloch, Joseph, *373*
Block, Hasskel, M., *399*
Blok, Aleksandr, 312
Boas, F. S., 363
Boas, George, 57, 153, 321, *359*, *363*, *374*, *397*
Boccaccio, Giovanni, 293
Bodkin, Maud, *368*
Boeckh, Philip August, 66, *360*
Boehme, Jakob, 163, *387*
Bogatyrev, P., *361*
Boileau, Nicolas (de Despréaux), 304, 305
Bonald, Louis G. A. De, 133, *370*
Bontoux, Germaine, *376*
Boothby, Hill, *375*
Boring, E. G., *386*
Bosanquet, Bernard, 322, 323, *397*
Bosanquet, Theodora, *369*
Bossuet, 50, 219
Boswell, James, 88, *363*
Boucher, François, 171
Bouterwek, Friedrich, 79, 80, *362*
Bowling, Lawrence, *393*
Bradby, Anne, *390*
Bradley, A. C., 65, *360*
Bradley, Scully, *364*
Brandes, Georg, 110, 112, *367*
Brecht, Bertholt, 312
Bremond, H., 160
Breughel sau Breugel, *vezi* Brueghel Pieter cel Bătrîn
Bridges, Robert, 169, *358*
Bright, Timothy, 59
Brik, Osip, 212, *380*
Briusov, Valeri, *380*
Brontë, Charlotte, 113, 147, 291, *367*
Brontë, Emily, 113, 248, 291, *367*
Brontë, Patrick, 113
Brooks, Cleanth, 32, 329, *358*, *387*, *388*, *397*
Brown, John, 354
Brown, Stephen, J., *387*
Browne, Thomas, 217, 219, 266, 268
Browning, Robert, 154, 157, 197, 212, 213, 222, 223
Brueghel, Pieter cel Bătrîn, 176, *377*
Brüggemann, Fritz, *373*

Brühl, Hans Moritz von, *375*
Brunetière, Ferdinand, 312, 338, 344, *362*, *395*
Bruno, Giordano, 157, 159
Bücher, Karl, 151, *374*
Bühler, Karl, 257, *387*
Bunyan, John, 287, *289*
Burckhardt, Jakob, 182, *378*
Burgum, Edwin, B., 151, *373*
Burke, Edmund, 44, 219, 254, 266, 268
Burke, Kenneth, 56, 67, 266, 268, *359*, *374*, *391*
Burnet, John, *365*
Burney, Charles, 335
Burney, Fanny, 286
Burns, Robert, 135, 265
Burton, Robert, 341
Butler, Joseph, 44
Butler, Samuel, 157, 308, *394*
Butler-Bowden, W., *363*
Byrne, Muriel St. Clare, *364*
Byron, George Gordon, 111, 115, 116, 138, 213, 277, 307, 325, 328, 348, 349, *372*, *394*

Cadența prozei, *vezi* ritmul prozei
cadrul, 292 și urm.
Cailliet, Émile, 120, *368*, *390*
Campbell, George, 30, 258, 262, *387*, *388*
Campbell, Lewis, 98
Campbell, Lily B., 129, *361*, *370*, *371*
Campbell, Oscar J., 129, *361*, *370*
Campion, Thomas, *376*, *383*
caracterizarea personajelor, 51, 286, 289
Carlyle, Thomas, 77, 135, 239, 348
Carpenter, F. I., *392*
Carroll, Lewis, 242, 301
Carter, John, 101, *366*
Cassagne, A., *371*
Cassirer, Ernst, 166, *376*, *387*
catahreza, 261
catharsis, 64
Cather, Willa, 282
Caudwell, Christopher, 152, 374
Cazamian, Louis, 40, 334, 353, *357*, *378*, *398—399*
„cărți mari", 44, 45
Cehov, Anton, 135, 144, 286, 309, 313
Celtes, Conrad, 101
cercetarea literară, 67, 87 și urm.
Cervantes, 78, 287
Chadwick, H. M., 354, *400*
Chadwick, Norah K., *369*, *400*
Chalmers, George, 101, *366*
Chambers, E. K., *365*
Chambers, F. P., *397*
Chambers, R. W., *364*, *365*
Chandler, Albert R., *369*
Chapman, George, *388*
Chapman, R. W., *365*
Charteris, Evan, *398*
Chase, Richard, *368*
Chateaubriand, François-René, 161, 173, 219
Chatterton, Thomas, 100, 101, 102, *366*
Chaucer, Geoffrey, 71, 74, 90, 91, 98, 143, 228, 239, 293, 327, *364*
Chénier, André, *395*
Cherniss, Harold, *361*
Chesterfield, lord, 138
Chestov, Leon, 158, *374*
Child, Francis, 92
Church, Margaret, *379*
Churchill, Charles, 328
Cicero, 50, 236
Cizevsky, Dmitry, *363*
Clark, David Lee, *399*
Clarke, Edwin, L., *370*
clasicism, 175, 181, 352, *363*
Claudel, Paul, 219
Clemen, Wolfgang, 278, 279, 343, *388*, *390*, *399*
Clemons, Harry, 384
Cohen, Morris R., *370*
colaborarea, 69, 99, 100, 174
Coleridge, Ernest Hartley, *367*
Coleridge, Samuel Taylor, 108, 120, 122, 126, 142, 156, 157, 181, 245, 249, 251, 302, 320, 328, 348, 353, *367*, *386*

Collingwood, R. G., 73, *357*, *359*, *360*, *361*
Collins, Wilkie, 286
Collins, William, 172, 325, 344
Colvin, Sidney, *376*
comedia Restaurației, 146
comparația, 39
complexitatea, 322
comprehensiunea, 39
Congreve, William, *372*
Conrad, Joseph, 283, 297
contrarii, *vezi* polarități
conținut, 53, 188, 254, 319, 323
Cooper, Fenimore, 126
Coquelin, Constant, *394*
Corneille, Pierre, 180
Cournot, A. A., 351
Courthope, W. J., 333, *398*
Cowley, Abraham, 327
Craig, Hardin, 69, *360*, *399*
Crane, R. S., *366*, *399*
Crashaw, Richard, *386*
critica „creatoare", 37
critica literară, 66 și urm., 73, 132 și urm., 315 și urm., 331
critica marxistă, 133, 135—136, *372—373*
critica de text, 38, 68, 90, 91, 93, 94
Croce, Benedetto, 40, 122, 169, 170, 177, 243, 299, 324, 343, *357*, *358*, *362*, *370*, *376*, *377*, *393*, *400*
Croll, Morris W., *381*, *382*, *384*, *385*
cronologia, 97 și urm.
Cummings, E. E., 192
cunoaștere, literatura ca formă de, 58, 317
Curtius, Ernst Robert, 80, 342
Cusanus, Nicolaus, 177
Cuvier, 75
Cysarz, Herbert 165, 166, *376*

Dahlke, H. Otto, 373
Dallas, E. S., 301, *394*
Daniel, Samuel, 266
Dante, 50, 61, 63, 71, 78, 113, 121, 122, 153, 157, 158, 169, 236, 242, 247, 265, 266, 323, 324, *359*, *386*, *387*
Darwin, 45
Dauzat, A., *383*
Davenant, William, 301
Davidson, Donald, *387*
Davies, Cicely, *377*
Dawson, Giles, *365*
De Bonald, *vezi* Bonald
De Gré, Gerard L., *373*
De Quincey, Thomas, 123, 217, 219
Defoe, Daniel, 100, 281, 292, 294
Dekker, Thomas, 40
Delacroix, Henri, *370*
Deloney, Thomas 143
Demetz, Peter, *373*
Democrit, 162
Denham, John, 305, 327
Dennis, John, 254
Destutt, Antoine, de Tracy, 129
Deutschbein, Max, 165, 237, *376*
Dewey, John, 178, *377*
dezvoltarea literaturii, 183, 338; *vezi* și analogii cu biologia
Dibelius, Wilhelm, 287, 288, *369*, *391*, *392*
Dickens, Charles, 119, 122, 127, 142 144, 217, 283, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 296, 311, 326, *391*, *392*
Dickinson, Emily, 272, *389*
Diderot, Denis, 117, *366*
Dilthey, Wilhelm, 39, 122, 159, 162, 241, *357*, *367*, *369*, *375*
Dion, A., *388*
disciplinele umanistice, 39
Dodge, N. E., *399*
Donne, John, 69, 156, 266, 268, 273, 274, 275, 327, 328, *388*, *397*
Donohue, James J., *394*
Dostoievski, 51, 59, 117, 121, 122, 127, 130, 135, 157, 169, 287, 301, 311, 312, *374*
Dowden, Edward, 110
Downey, June, *386*

drama elizabetană, 92, 99, 111
Dreiser, Theodore, 126, 211
Dryden, John, 68, 77, 89, 156, 263, 306, 328, 340, *358*, *388*
Dujardin, Édouard, 298, *392*
Dumas, Alexandre, 142
Duns Scotus, 157
Duval, Alexandre, *362*

Eastman, Max, 60, *359*, *371*, *385*
Eckermann, 198
editarea operelor literare, 89 şi urm.
Egan, Rose F., *371*
Eichendorff, Josef von, 166
Eihenbaum, Boris, 229, *379*, *383*
Einstein, Albert, *379*
Eliot, George, 157, 168, 291
Eliot, T. S., 57, 61, 63, 111, 119, 120, 121, 124, 153, 158, 247, 263, 277, 307, 312, 319, 322, 326, 327, 329 332, 336, *359*, *360*, *367*, *368*, *369*, *374*, *386*, *390*, *397*, *398*, *399*
Elledge, Scott, *357*
Ellis, Havelock, *370*
Ellis-Fermor, Una, *377*
Elton, Oliver, 334, *382*, *398*
emendarea textelor, 91
Emerson, Ralph, W., 50, 64, 66, 156, 219, 251, 285
empatie, 70
Empedocle, 159
Empson, William, 301, *378*
Engels, Friedrich, *372—373*
Engstrom, A. G., *368*
Eppelsheimer, H. W., *376*
Erhardt-Siebold, Erika von, *368*
Erlich, Victor, *378*, *382*
Ermatinger, Emil, 363, *377*, *400*
Erskine, John, 302, *394*
Eschil, 54, 137, 152, 251, *374*
Étiemble, René, *381*
Euripide, 71, 137
evaluarea operei literare, 315 şi urm.
evoluţia literaturii, 183, 338
Ewer, M. A., *389*
explicaţia cauzală, 38, 107, 147

Faguet, Émile, 392
Fairchild, H. N., 160, 375
falsuri, 100
falsurile lui Ireland, 100, 101
Farquhar, George, *372*
Farrell, James T., 144
Faulkner, William, 130, 142, 289
Fenollosa, Ernest, 192, *379*
Fergusson, Francis, *392*
Fernandez, Ramon, 112, 297, *367*, *392*
Feuerbach, Ludwig, 157
Feuillerat, Albert, 128, *370*
Fichte, Johann Gottlieb, 157, 162, 166, 167
Ficino, Marsilio, 159
ficţiune, 50, 51, 280 şi urm.
Fiedler, Konrad, 51, 180
Fielding, Henry, 144, 289, 292, 294, 312
filologia, 66
filozofia şi literatura, 153, 166 şi urm., 202
Firth, Charles, *371*
Fischer, Ottokar, *368*
Flaubert, Gustave, 124, 127, 286, 296, 297, *369*, *392*
Fleay, Frederick Gard, *365*
Fletcher, John, 69, 99, 277, *366*
fluxul conştiinţei, 130, 298, *393*
Foerster, Norman, 31, 32, *361*, *396*
folclor, 75 şi urm., 344, *361*
Follett, Wilson, 281, *391*
fonematica, 203
Forest, L. C. T., *370*
formă şi conţinut, 53, 188, 204, 254, 319, 324
formaliştii ruşi, 188, 225, 226, 229, 287, 289, 302, 320 şi urm., 351
Forman, Buxton H. *366*, *370*
Forster, E. M., 59, 127, *359*, *392*
Forster, John, *391*
Fowlie, Wallace, 32
Fraenkel, Eduard, *383*

Frank, Joseph, 284, *389*, *391*
Frank, Waldo, 130, *371*
Franz, William, 233, *383*
Fraser, G. M., *366*
Freeman, Joseph, *371*
Freud, Sigmund, 117, 118, 150, 157, 255
Friederich, W. P., *399*
Friedman, Arthur, *365*
Friedman, Melvin, *393*
Frischeisen-Köhler, Max, *376*
Fromm, Erich, 118, *368*
Frost, Robert, 250—251, *387*
funcţia literaturii, 54 şi urm., *359* şi urm.
Furnivall, Frederick J., *365*

Galton, Francis, 246
Galsworthy, John, 143, 144, 284
Garrick, David, 96
Gaskell, Elizabeth, 147
Gautier, Théophile, 171, 172
Gay, John, 301, *394*
Geistesgeschichte, 106—107, 164 şi urm., 177
Gelder, R. van, *369*
Gellert, Johann Fürchtegott, 161, *375*
general şi particular, 41, 49, 58
generaţiile şi „generaţionismul", 328, 329, 351, 352
geneza operelor literare, 128
„genetica literară", 311
geniul literar, 116 şi urm.
genurile literare, 239 şi urm., 299 şi urm. 311, 343 şi urm.
George, Stefan, 192, 272
Gerşenzon, M. O., *374*
Gesemann, Gerhard, *361*
Ghil, René, *380*
Gibbon, Edward, 44, 219
Gibbons, Thomas, 262, *388*
Gide, André, 296
Gilby, Thomas, 58
Gilson, Étienne, 157, *374*
Gissing, George, 286
Glockner, Hermann, 158, *374*
Godwin, William, 157, 159, 286, 287
Goethe, 64, 77, 78, 94, 111, 113, 117, 120, 122, 124, 127, 138, 142, 157, 159, 162, 163, 169, 177, 198, 231, 240, 241, 294, *360*, *362*, *369*, *386*, *393*, *399*
Gogol, Nikolai, 136, 199, 219, 289, 295, 317, *392*
Goldsmith, Oliver, 83, 100, *366*
Goncearov, I. A., 135
Góngora, Luis de, 240
Gordon, E. H., *391*
Gosse, Edmund, 334, *366*, *398*
Gotthelf, Jeremias, 283
Gourmont, Remy de, 331, *398*
Grabo, Carl, *391*
Grammont, Maurice, 215, *381*
Grattan, J. H., 364
Gray, Thomas, 156, 256, 306
Green, F. C., 75, *361*
Greene, Robert, 99, 239
Greene, T. M., 178, 239, 318, 323, *377*, *395*, *397*
Greenlaw, Edwin, 43, 66, *358*
Greg, W. W., 89, 90, 93, 345, *364*, *400*
Grégoire, Henri, *366*
Grib, V. R., 149
Griffith, R. H., 89, *364*
Grigson, G., 369
Groot, W. de, *381*, *382*
Gruenwald, Ernst, *373*
Gryphius, Andreas, 327
Guastalla, R. M., *387*
Guer, Guerlin de, *383*
Guillén, Claudio, *399*
Gumbel, Hermann, *363*
Gundolf, Friedrich, 241, *367*, *384*
Gurvitch, Georges, *373*

*H*agstrum, Jean H., *377*
Hall, Vernon, *395*
Hallam, Henry, 79, *362*
Hals, Frans, 162, 179
Hammond, James, 306
Händel, Georg Friedrich, 193
Hankins, Thomas, 303
Haraszti, Zoltán, *366*
Harbage, Alfred A., *371*
Harding, M. Esther, *368*
Hardy, Thomas, 157, 283, 286, 293
Harris, Frank, 110, *367*
Harrison, J. E., *374*
Harsdörffer, Georg Philipp, 214
Hartley, David, 157
Hartmann, Eduard von, 51
Harvey, Gabriel, 228
Haselden, R. B., *364*
Haseltine, J., *364*
Hassan, Ihab H., *399*
Hastings, James, 380
Hatzfeld, Helmut, *369*
Havens, R. D., 340, *399*
Hawes, Stephen, 228
Hawthorne, Nathaniel, 286, 287, 290, 291, 295, *391*
Hazard, Paul, 157, *374*
Hazlitt, William, 110
Hebbel, Friedrich, 157
Hecht, Hans, 282
Hegel, 51, 56, 134, 147, 155, 157, 162, 163, *374*
Heine, Heinrich, 174, *368*
Hemingway, Ernest, 124, 142, 296, 303, *369*
Hennequin, Émile, *372*
Henry, O., 309
Heraclit, 162
Herbart, Johann, Friedrich, 180
Herbert, George, 192
Herder, Johann Gottfried, *375*
Heredia, José-Maria de, 172
Hesiod, 54
Heusler, Andreas, *362*
Heyl, Bernard C., *359*, *398*
Heywood, Thomas, 40
Hildebrand, Adolf von, 51, 180, *358*
Hinneberg, Paul, *375*
Hobbes, Thomas, 162, 301, 306, *394*
Hoffman, Frederick J., *370*
Hoffmann, E. T. A., 166, 292, 293
Hölderlin, Friedrich, 157, *381*
Hollander, John, *376*
Holz, Arno, *192*
Homer, 50, 55, 71, 78, 80, 138, 206, 207, 215, 236,258, 288, 289, 300, 321, 328, *377*, *388*
Hooke, S. H., *387*,
Hopf, H., *372*,
Hopkins, Gerard Manley, 157, 212, 233, 239, 240, 322, 361, *384*
Horaţiu, 55, 58, 137, 172, 301, 305, 315, 342, 344, *359*
Hornbostel, E. M., *381*
Horney, Karen, 59, 118, *359*, *368*
Hornstein, Lillian H., 276, *390*
Hoskyns, John, 261, *388*
Hotson, Leslie, 88, *363*
Housman, A. E., *196*
Howard, W. G., *377*
Howells, William Dean, 144, 282, 297
Hroswitha din Gandersheim, 101, *366*
Hughes, John, *377*
Hugo, Victor, 171, 262
Hulme, T. E., *389*
Hume, David, 44
Humphrey, Robert, *393*
Hurd, Richard, *377*
Hurdis, James, 97, *365*
Husserl, Edmund, 202, *380*
Hussey, Christopher, *378*
Hustvedt, Sigurd B., *364*
Huxley, Aldous, 296
Huxley, Thomas, 45

*I*bsen, Henrik, 59, 290, 296, 313, *392*
ideile şi literatura, 153 şi urm., 168, 324
ideologia socială, 135
imaginea, 51, 57, 208, 245 şi urm., *361*
imaginaţia, 51, 120

imitaţia sunetelor, 214 şi urm., 289
inconştientul, 120, 124
individualitatea, 40, 41, 42
influenţa literaturii asupra societăţii, 142 şi urm., 340
influenţe, 68, 340 şi urm.
Ingarden, Roman, 202, 208, *380*, *396*
inspiraţia, 122 şi urm.
intenţia, 70, 71, 176, 197 şi urm., 299
intriga, 286 şi urm.
Ipsen, Günther, *381*
Ireland, 100, 101
Irving, Washington, 293
Isaacs, J., *400*
istoria, 39—40
istoria civilizaţiei, 43
istoria ideilor, 154, 155
istoria sentimentelor, 161
istoria literară, 67 şi urm., 80, 333 şi urm.
istoricism, 69
Ivanov, Viaceslav, 158, *374*
izvoare, 340

Jackson, T. A., *372*
Jacobi, J., *368*
Jaensch, Erich, 119, *368*
Jacob I, rege al Scoţiei, 137
Jakobson, Roman, 32, 229, 302, *361*, *363*, *366*, *381*, *383*, *387*, *394*
James, Henry, 51, 121, 124, 126, 202, 239, 250, 283, 286, 289, 290, 292, 295, 296, 297, *369*, *386*, *392*
James, William, 298, *392*
Jarcho, J., *400*
Jean-Paul, *vezi* Richter, Jean-Paul
Jenkinson, Hilary, *364*
Jirásek, Alois, 142
Jirmunski, Viktor, 214, *380*, *383*, *400*
Jodelle, Étienne, 314, 338
Johnson, F. R., 89, *364*
Johnson, Samuel, 42, 58, 123, 138, 161, 219, 236, 275, 281, 305, 322, 342, *369*, *375*, *381*, *390*, *393*, *397*
Jolles, André, 312, *395*, *400*
Jonson, Ben, 58, 128, 136, 143, 233, 238, 291, 311, 344, *371*, *377*, *398*
Joyce, James, 80, 83, 130, 157, 219, 284, 288, 289, 300
judecata de valoare, 38—39, 44, 190
Jung, Carl G., 117, 120, 157, *368*
Jusserand, Jean Jacques, 334
Juvenal, 342

Kafka, Franz, 117, 283, 287, 312, 326
Kainz, Friedrich, *384*
Kames, 30
Kant, Immanuel, 45, 55, 156, 157, 162, 167, 205, 318
Kantorowicz, Hermann, *364*
Kardiner, Abram, 118
Karg, Fritz, *381*
Kastendieck, Miles M., *376*
Kayser, Wolfgang, *381*
Keats, John, 50, 95, 111, 113, 116, 128, 129, 154, 171, 212, 328, 329 348, *367*, *370*, *394*, *399*
Keller, Gottfried, 282, 283
Keller, Wolfgang, *364*
Kellett, E. E., *397*
Kempis, Thomas à *vezi* Thomas à Kempis
Kennedy, Arthur, G., *364*
Ker, W. P., 299, 336, *388*, *393*, *395*, *399*
Kern, Alexander C., *373*
Kernodle, George R., *377*
Keynes, John Maynard, 148, *372*
Killen, A., *395*
Kilmer, Joyce, 41
King, A. H., 233, *383*
Kingsley, Charles, 147
Kingsmill, Hugh, 112, *367*
Kinsley, Edith E., *367*
Klaeber, F., *385*
Kleist, Heinrich von, 157, 166, *375*
Klopstock, Friedrich Gottlieb, *387*
Kluckhohn, Paul, 160, *375*
Knickerbocker, W. S., 32, *360*
Knight, G., Wilson, 277, 278, 328, *390*

Knights, L. C., 136, *358*, *371*, *372*, *379*
Köhler, Wolfgang, 216, *381*
Kohn-Bramstedt, Ernst, 145, *372*
Kőnig, Goswin, *365*
Konnerth, Hermann, 358
Konrad, Hedwig, 258
Korff, Hermann August, 165, *376*
Korn, A. L., *379*
Kőrner, Josef, 241, *384*
Krappe, Alexander H., *391*, *395*
Kretschmer, Ernst, 120, *369*
Krikorian, Yervant H., *373*
Kris, Ernst, *389*
Kyd, Thomas, 99, 239, 264, 277

*L*a Drière, Craig J., *386*, *396*
Lamb, Charles, 146, *372*
Landor, Walter Savage, 172
Langer, Susanne K., 62, *360*, *369*
Langland, William, 91, 143, 327
Lanier, Sidney, 221
Lanz, Henry, 213, *380*, *382*
Larrabee, Stephen A., 171, *376*, *377*
Lavine, Thelma Z., *373*
Lawrence, W. J., *366*
Le Bossu, René, 55
Leavis, F. R., *375*, *378*, *379*, *398*
Leavis, Q. D., 139, *371*, *372*
Lee, Rensselaer W., *377*
Lee, Sidney, 187, 342, *378*, *399*
legi generale în literatură, 40—41
Legouis, Émile, 182, *357*, *376*, *378*, *398*
Leibniz, 46, 162
Lerner, Max, *395*
Lessing, Gotthold Ephraim, 172, 173
Levin, Harry, *371*, *393*
Lévy, Hanna, *378*
Lewis, C. S., 122, 160, 200, 345, *369*, *375*, *379*, *388*, *400*
Lewis, Sinclair, 143, 293
Licklider, Albert H., *383*
Liliencron, Detlev von, 163
limba literaturii beletristice, 46, 47, 48, 232
limba şi literatura, 46, 47, 48, 230 şi urm.
limbajul ştiinţific, 46 şi urm.
Lindsay, Vachel, 254
lingvistica, 203—204, 232 şi urm.
Link, K. C., *372*
literatura americană, 82—83, 353
literatura ca instituţie, 138, 299 şi urm.
literatura comparată, 75 şi urm., *361*
literatura contemporană, 73
literatura de imaginaţie, 51, 61, 260, 301
literatura generală, 79, *361*
literatura naţională, 79, 353, *361*
literatura orală, 46, 75, 76, 92, 137
literatura universală, 78, 354
literaturile germanice, 80, 81
literaturile romanice, 80
literaturile scandinave, 77, 326
literaturile slave, 77, 80, 81, 354, *362—363*
Locke, John, 129, 156, 298
Longin, 236, 330
Lorand, S., *389*
Lord, Albert B., *361*
Lorenzo (sau Laurenţiu Magnificul), 182
Lorrain, Claude, 171
Lovejoy, A. O., 154 şi urm., 164, 352, *363*
Lowell, James Russel, 280
Lowes, J. L., 126, *369*, *399*
Lubbock, Percy, 202, 296, 297, 298, *379*, *392*, *393*
Lucka, Emil, *396*
Lucreţiu, 63, 162, 304
Ludwig, Otto, 296, *369*, *392*
lumea romancierului, 202, 284, 298
Lunacearski, Anatoli V., *372*
Luther, Martin, 231
Lutoslawski, Wincenty, 98, *365*
Lydgate, John, 228
Lyly, John, 238
Lynch, K. M., *372*

*M*cCarthy, Desmond, 283, *391*
Macaulay, Thomas Babington, 146, 190, *372*
MacCormick, W. S., *364*
MacDonagh, Thomas, *383*
Macdonald, Hugh, 89, *364*
McElderry, B. R., *384*
McGalliard, John, 32
Máchal, Jan, 354, *362*, *400*
Machaut, Guillaume, 275
Machen, Arthur, 254, *387*
Mackenzie, Compton, 307
McKenzie, Gordon, *371*, *391*
McKerrow, R. B., 93, *364*
MacLeish, Archibald, 62
MacNeice, Louis, 273, *367*, *368*, *386*, *390*
Macpherson, James, 100
Maiakovski, Vladimir, 312
Mair, J., *366*
Mallarmé, Stéphane, 171, 192, 253
Malone, Edmond, 98, 100, 101, *365*, *366*
Mandelbaum, Maurice, *357*
Manley, John Matthew, *364*
Mann, Elizabeth M., *399*
Mann, Thomas, 51, 169, 284, 290, 293
Mannheim, Karl, 150, *373*
Manwaring, Elizabeth W., *376*
Marett, Robert R., *374*
Marks, Jeanette, *369*
Marlowe, Christopher, 88, 99, 156, 239, 265, *363*
Marston, John, 100, *388*
Marvell, Andrew, 234, 248, *384*
Marx, Karl, 118, 148 și urm., *372*—*373*
Masaryk, Thomas, 101, *366*
Matisse, Henri, 320
Matthiessen, Francis O., *392*
Maupassant, Guy de, 296, *392*
Mauthner, Fritz, 242
Mazon, André, *366*
Medicus, Fritz, *377*
Medwall, Henry, 88, *363*
Meech, Sanford B., *363*
Mehring, Franz, *273*
Meillet, Antoine, 229, *383*
Meissner, Paul, 165, *376*
Melville, Herman, 169, 219, 282, 287, 290
Mendilow, A. A., *358*
Meredith, George, 96, 223, 239, 283, *388*
Merejkovski, D. S., 158, *374*
Méril, Édélstand du, *362*
Merton, Robert K., *373*
metafora, 208, 245 și urm., *358*
metoda genetică, *vezi* explicația cauzală
metrul și metrica, 219 și urm., 245
Meyer, Conrad Ferdinand, 95, 163
Meyer, G. W., 112, *367*
Meyer, Theodor A., *358*
Meyerhoff, Hans, *358*
Meyrinck, Gustav, *384*
Michelangelo Buonarroti, 162, 176, *377*
Middleton, Thomas, 100, *372*
Miles, Josephine, 240, 343, *370*, *384*, *391*
Milton, John, 73, 111, 113, 120, 121, 123, 124, 156, 161, 199, 200, 223, 233, 236, 238, 241, 247, 256, 263, 266, 277, 285, 299, 300, 323, 324, 325, 328, 340, *386*, *388*, *394*, *397*, *399*
Mims, Edwin, *395*
Mirsky, D. S., 258, *387*
mișcările literare, 345 și urm.
mitul, 209, 245 și urm., 251 și urm.
Mitchell, Margaret, 142
Mizener, Arthur, *395*
modul de existență al operei literare, 190 și urm.
Molière, 58, 145, 282, 291, 311
Monglond, André, 160, *372*, *375*
Montaigne, Michel de, 50, 156, 160, 242, *399*
Montesquieu, *374*
Moore, John Robert, *366*
Moore, Marianne, 281
Moore, Thomas, 115
Moore, Virginia, 113, *367*
Moore, Wilbert E., *373*

More, Paul Elmer, 115
Morgenstern, Christian, 242, *384*
Mörike, Eduard, 163.
Morize, André, 30, 102
Morley, Henry, 333, *398*
Morris, Bertram, *396*
Morris, Charles, *385*
Morsbach, Lorenz, *382*
Motherwell, William, 92
motif şi motiv, 241, 287, 343, 344, *391*
Mozart, Wolfgang Amadeus, 174
Muir, Edwin, *358*
Mukařovský, Jan, 321, *372*, *379*, *380*, *383*, *396*
Müller, Curt Richard, *386*
Müller, Günther, 345, *358*, *395*, *400*
Müller, Wilhelm, 174
Muncker, Franz, *385*
Murdock, Kenneth B., *392*
Murry, John Middleton, 248, 277, *386*
muzica şi literatura, 162 şi urm., 173 şi urm., 194, 222
muzicalitatea versului, 173 şi urm., 194, 210, 222

Nabokov, Vladimir, *392*
Nadler, Josef, 82, *363*
Nashe, Thomas, 233
natura literaturii, 43 şi urm., *358* şi urm.
Naumann, Hans, 76, *361*
Needham, G. B., *372*, *392*
Neruda, Pablo, 240
Ness, Frederick, *380*
Nethercot, A. H., *370*
Neubert, Albrecht, *392*
Neumann, Carl, *377*
Neumann, Ernst, *377*
Newton, 156
Niebuhr, Reinhold, 252, *387*
Nietzsche, Friedrich, 121, 150, 156, 157, 219, 251, 253, *369*, *374*, *376*, *387*
Nohl, Herman, 162, 163, 241, *376*, *384*, 390
Norden, Eduard, *382*
norme, 201, 202, 205, 207—208
Novalis (Friedrich von Hardenberg), 166, 167, *375*
numele personajelor, 289 şi urm.

Obiectivitate în abordarea literaturii, 38
Odin, A., *370*
Oliphant, E. H. C., *365*, *366*
Oliphant, Margaret, 349
Olschki, Leonardo, 80, 354, *362*, *400*
Omond, T. S., 220, *382*
organism, opera literară văzută ca, 52; *vezi şi* analogii cu biologia
originalitatea, 341
originea socială a scriitorilor, 135—136
Ortega y Gasset, José, *380*
Osborn, J, *363*, *364*, *388*
Osborn, L. B., *388*
Ossian, 77, 79, 100, 101, 219, *366*
Overmyer, Grace, *371*
Ovidiu, 137

Palmer, J., *372*
Panofsky, Erwin, 172, *363*, *376*, *377*
Paracelsus, 177, 270, *387*
paralelismul dintre literatură şi artele frumoase, 166, 171 şi urm., 174 şi urm., 244, 335, 336
Pareto, Vilfredo, 150
Parrott, T. M., *365*
Parry, Albert, *371*
Parry, Milman, *388*
particular şi general, 41, 49, şi 58
particularităţi grafice ale operelor literare, 192—193
Partington, Wilfred, *366*
Pascal, Blaise, 94, 156, 157, *366*
Passarge, W., *378*
Pasternak, Boris, *387*, *394*
Pater, Walter, 37, 239, 320, 334
paternitatea, 87, 92, 238—239

patronaj literar, 137—138, 140
Patterson, W. F., *395*
Patterson, W. M., 217, *381*
Pattison, Bruce, *376*
Pearson, N. H., *393*
Peele, George, 99, 239
Péguy, Charles, 242, *385*
Penido, M. T.-L., *389*
Pepper, S. C., *396*, *397*
Percival, M. O., *387*
Percy, Thomas, 92
perioade literare, periodizarea literaturii, 165, 345 şi urm.
Perry, Bliss, 220, *382*
personalitatea în literatură, 111—112
perspectivism, 72, 208
Petersen, Julius, 30, 351, *400*
Petrarca, Francesco, 138
Petsch, Robert, *362*, *391*
Peyre, Henri, *363*, *397*, *400*
Phillipe, Charles-Louis, 242, *385*
pictura şi literatura, 162 — 163, 171 şi urm.
Pindar, 137, 344
Pinder, Wilhelm, *400*
Platon, 50, 54, 61, 64, 98, 154, 156, 157, 162, 281, 301, 330, *360*, *387*, *393*
Plaut, 291
Plehanov, G. V., 141, *371*
Plotin, 157, 189
Poe, Edgar Allan, 54, 77, 120, 121, 125, 173, 178, 210, 248, 283, 286, 291, 292, 294, 295, 309, *369*, *391*
polarităţi, 121, 162 şi urm., 179 şi urm., 269
polivalenţa, 328
Polívka, Jiří, *361*
Pollard, A. W., 93, *364*
Pollard, Graham, 101, *366*
Pollock, Thomas C., 46, *358*
Polti, Georges, 391
Pongs, Hermann, 269, 270, 272, 273, *388*, *389*
Poole, Thomas, *367*
Pope, Alexander, 37, 68, 71, 72, 77, 89, 92, 111, 116, 138, 159, 213, 214, 221, 241, 262, 263, 277, 278, 288, 304, 327, 328, 329, 342, *364*, *388*
Pope, John C., 32, *382*
Pöppelmann, Daniel Adam, 198
Potter, Stephen, *357*
Pottle, F. A., 70, *361*, *363*, *397*
Poulet, Georges, *358*
Pound, Ezra, 247, *386*
Praz, Mario, 160, 276, 292, *375*, *390*, *392*, *397*
Prescott, Frederick H., *370*
Price, H. T., *365*
Prior, Matthew, 328
procesul de creaţie, 124 şi urm.
propaganda, 62, 317, *366*
Propp, Vladimir I., *361*
Proust, Marcel, 116, 123, 128, 130, 144, 173, 242, 312, 326, *370*
psihanaliza, 117, 130, 150
psihologia, literatura şi, 116 şi urm., 195 şi urm., 242 şi urm.
publicul cititor, 138—139
punctul de vedere, 202, 294 şi urm.
Puşkin, Alexandr, 136, 157, 218, 231, *371*, *374*
Puttenham, George, *387*

*Q*uarles, Francis, 257
Quentin, Dom Henri, 90
Quiller-Couch, Arthur, *365*
Quintilian, 269, *387*, *389*

*R*abelais, François, 157, 233, 242 *385*
Racine, Jean, 120, 180, 290, 311, 314, 338
Radcliffe, Anne, 285, 292
Rageot, Gaston, *372*
Raglan, Fitzroy Richard Somerset, lord, *387*
Rahv, Philip, *392*
Railo, Eino, *395*

Ramus, 69
Rank, Otto, 117
Ranke, Leopold, 336
Ransom, John Crowe, 32, 58, 215, *381*, *395*
Ratchford, Fannie E., *366*
Read, Herbert, *368*
realismul, 130, 282 şi urm., 347
Reed, A. W., *363*, *368*
Reeve, Clara, 285, *391*
Rehm, Walther, 160, *375*
Reid, L. A., 323, 324, 325, *397*
relativismul, 70, 72, 73, 168, 327, 330
religia şi poezia, 254
Rembrandt van Rijn, 162, 183
reprezentarea vizuală a metaforelor, 51—52, 245 şi urm.
revizuirea textelor de către autori, 128—129
Reynolds, George G., *377*
Ribot, Th., 121, *369*
Ricci, Seymour de, *363*
Richards, I. A., 39, 188, 196, 197, 215, 247, 254, 258, 329, *357*, *379*, *381*, *386*, *387*, *388*
Richardson, Charles F., *380*
Richardson, Dorothy, *398*
Richardson, Samuel, 161, 312
Richter, Jean-Paul, 166, 295, *391*
Rickert, Heinrich, 40, *357*
Rickword, C. H., *379*
Riehl, Alois, 51, *359*
rima, 212 şi urm., 255
Rimbaud, Arthur, 215, 260
ritmul, 178, 216
ritmul prozei, 216 şi urm.
Roback, A. A., *368*
Robert, Carl, *377*
Robertson, J. M., 99, 239, *365*, *384*
Robinson, F. N., 90
Roe, F. C., *398*
Romains, Jules, 242, *385*
romanul (*the novel*), 280 şi urm.
romantismul, 151, 165, 352, 353
romantismul german, 165, 353
romanţul (*the romance*), 285
Root, R. K., *364*
Rosa, Salvatore, 171
Rosenberg, Harold, *390*
Rosenblatt, Louise, *371*
Rossetti, Dante Gabriel, 175
Rozanov, Vasili, 158, *374*
Rubens, 162, 183
Rudler, Gustave, 102
Rugoff, Milton, 273
Ruskin, John, 161, 217, 219, 269, *389*
Rusu, Liviu, 121, *369*
Rutz, Ottmar, 217, *381*

Sainte-Beuve, Auguste, 67, 334
Saintsbury, George, 217, 220, 236, 334, 343, *382*, *384*, *398*, *399*
Sakulin, P. N., 135, *371*
Sand, George, 168
Sanders, Chauncey, 102
Saran, Franz, 223, 225, *382*
Sarcey, Francisque, *394*
Sartre, Jean-Paul, *386*
Saurat, Denis, 325
Saussure, Ferdinand De, 203, *380*
Savage, Richard, 275
Saxl, Fritz, 172, *376*
Scaliger, Julius Caesar, 303
Scève, Maurice, 327
Scheler, Max, 150, *373*
Schelling, F. W., 154, 156, 157, 162, 163, 166, 181
Schick, Josef, *361*
Schiller, Friedrich, 77, 123, 124, 157, 162, 181, *376*
Schlauch, Margaret, *361*
Schlegel, August Wilhelm, 79, 99, 110, 164, 181, 301, 354, *362*, *365*, *381*
Schlegel, Friedrich, 79, 164, 166, 167, 181, 301, 354, *362*
Schneider, Elisabeth, 123, *369*
Schneider, Wilhelm, 236, *384*
Schnitzler, Arthur, 241, *384*
Schoeffler, Herbert, *371*
Schopenhauer, Arthur, 336

Schorer, Mark, *371*, *387*, *391*
Schramm, W. L., 223, *382*
Schubert, Franz, 162, 174
Schücking, Levin, L., 141, *358*, *372*, *379*
Schumann, Detlev W., *400*
Schumann, Robert, 174
Schütze, Martin, *369*, *378*
Scott, Geoffrey, *363*
Scott, Walter, 79, 92, 124, 126, 138, 142, 285, 288, 290, 291, *313*, *391*
Scripture, E. W., 223
sculptura şi literatura, 171 şi urm.
Séchan, Louis, *377*
Seckel, Dietrich, *381*
Sélincourt, Ernest de, 95
Selver, Paul, *366*
semnul, *vezi* simbolul
Sewell, Arthur, *392*
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, lord, 156, 189
Shakespeare, 40, 50, 59, 61, 71, 73, 77, 78, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 109, 110, 113, 114, 121, 122, 127, 130, 136, 139, 143, 148, 149, 153, 156, 158, 174, 180, 198, 248, 255, 266, 267, 268, 269, 276, 277, 278, 279, 282, 288, 292, 294, 298, 301, 305, 311, 313, 321, 323, 328, 343, 345, *360*, *361*, *377*, *384*, *388*, *389*, *390*, *392*, *395*, *299*
Shapiro, Karl, *370*
Shaw, George Bernard, 157, *394*
Shaw, Thomas, *400*
Shelley, Percy Bysshe, 61, 95, 120, 135, 157, 159, 164, 249, 307, 328, 348, *386*, *394*, *399*
Shenstone, William, 306
Shepard, William P., 90
Sheridan, Richard B., 83
Shipley, J. T., *399*
Shirley, James, 256.
Sidney, Philip, 161, 228, 261, 264, 281, *390*
Sienkiewicz, Henryk, 142
Sievers, Eduard, 216, 217, 223, *381*
Silz, Walter, *368*
simbolismul, 352
simbolul, 209, 245 şi urm. 248 şi urm.
sinceritatea, 114, 275
sincoparea, 222
sinestezia, 119, 246, *368*
Sismondi, Simonde de, 79, *362*
Sisson, C. J., *367*, *390*
situaţia economică a scriitorului, 135 şi urm.
Skard, Sigmund, *375*
Skeat, W. W., 100, *366*
Skelton, John, 228, 233, 327
Smart, Christopher, 88, 231, 265, *363*
Smart, J. S., *366*
Smirnov, A. A., 149, *373*
Smith, Adam, 44
Smith, Horatio, *370*
Smith, James H., *370*
Smith, Logan Pearsall, 324
Smollett, Tobias, 144, 292
societatea, literatura şi, 132 şi urm., 351, *370* şi urm.
sociologia cunoaşterii, 150
sociologia scriitorului, 134
Socrate, 251, 253
Sofocle, 282, 311, 323, *359*
Sorel, Georges, 252, *387*
Sorokin, Pitirim, 151, *357*, *373*, *378*
Southey, Robert, 214
Spargo, J. W., *364*
spaţiul în literatură, 50
Speare, M. E., 307
Spencer, Herbert, 80
Spencer, Theodore, 160, *375*
Spengler, Oswald, 70, 164, 168, 178, 337, 339, *377*, *389*
Spenser, Edmund, 89, 156, 171, 178, 182, 228, 238, 256, 263, 265, 289, 300, 327, 340, *376*, *384*
Sperber, Hans, *384*
Spingarn, J. E., *360*, *379*, *394*
Spinoza, Baruch, 157, 162, 177, 322
„spiritul naţional", 66
Spitzer, Leo, 155, 241, 242, *358*, *374*, *384*
Spranger, Eduard, *368*
Spurgeon, Caroline, 110, 276, 277, *390*

Stace, W. T., 58, *359*, *360*
Staiger, Emil, *358*
Stanislavski, Konstantin, S., *394*
Stapfer, P., *372*
Starkenburg, Hans, *372*
statistica, 38, 100, 218, 227, 240, 343, *400*
statul, influența lui asupra literaturii, 140 și urm.
Stauffer, Donald, *382*
Stead, W. F., *363*
Steele, Joshua, 217, *381*
Steevens, George, *365*
Stefansky, Georg, 165, *376*
Stein, Gertrude, 73, 219.
Steinbeck, John, 144, 287
Steinthal, H., *362*
Stendhal, 112, 129, 130, 162, *370*
Stephen, Leslie, 333, *398*
Sterne, Laurence, 83, 156, 192, 295, 298, 300, 312, 341
Stevenson, R. L., 96
Stewart, George R., 225, *382*
Stewart, J. A., *387*
stilul poetic, 239 și urm., 259, 260
stilul și stilistica, 230 și urm.
Stoll, E. E., 69, 146, 276, *358*, *361*, *367*, *370*, *372*, *379*, *397*
Stowe, Harriet Beecher, 142, 144
stratul sonor, 193—195, 208, 210
Strauss, David Friedrich, 157
Strich, Fritz, 181, *378*, *385*, *387*
structură, 189, 203, 207, 208, 309
Stumpf, Carl, 216, *380*
Sturm und Drang, 166, 352
sublimul, 323
Sugden, Herbert W., *384*
Summers, Montague, *395*
Surrey, Henry Howard, conte de, 228, *380*
Swedenborg, Emanuel, *387*
Swift, Jonathan, 136, 254, 282, 292, *394*
Swinburne, Algernon, 96, 157, 223
Sylvester, Joshua, 263
Symonds, John Addington, 37, 338, *344*, *362*
Symons, Arthur, 346, *400*

Săineanu Lazăr, 233, *383*
Șestov, Lev, *vezi* Chestov
Șklovski, Viktor, 312, 320, *379*
Șolohov, Mihail, 144
știința literaturii, 66
științele naturii, 38, 39, 41

Taine, Hippolyte, 134, 146, 147, 334, *370*
Tannenbaum, Samuel A., *364*, *365*
Tate, Allen, 327, *361*, *397*
Taupin, René, *386*
Tawney, R. H., *373*
Taylor, George C., *399*
Taylor, Jeremy, 219
Teeter, Louis, 235, *380*, *384*
Teggart, F. J., 337, *399*
Tennyson, Alfred, 157, 215, 234, 248, 328, *383*,
teoria literară, *passim*, 42, *360*, și urm.
Terențiu, 291
Terry Ellen, 113
textură, 42
Thackeray, William Makepeace, 51, 144, 176, 291, 296
Theobald, Lewis, 93
Thibaudet, Albert, 171, 298, *369*, *376*, *392*, *393*, *394*
Thomas à Kempis, 100
Thompson, Derick, S., *366*
Thompson, E. M., *365*
Thompson, E. N. S., *366*, *390*
Thompson, Francis, *389*
Thompson, Edith, *361*
Thomson, George, 151, 156, 161, 275, *374*
Thomson, James, 240, 305, *390*
Thomson, William, *382*
Thon, Luise, 244
Thoreau, Henry, 266
Thorburn, John M., *368*
Thorndike, Ashley, 138, *371*

Tieck, Ludwig, 121, 171, 173, 295,
Tillotson, Geoffrey, 241, *378*, *384*
Tillyard, Aelfrida, *369*
Tillyard, E. M., 199, *379*
timpul în literatură, 50, 284, *358*
Tinker, Chauncey B., *371*
tipuri de artişti, 120 şi urm.
tipuri de *Weltanschauung*, 162 şi urm.
tipuri de stiluri, 179 şi urm.
tipurile sociale, 145
Tiziano, Vecellio, 179, 182
Tolnay, Charles de, 176, *377*
Tolstoi, Lev, 51, 113, 122, 135, 136 144, 157, 240, 284, 290, 326, *374*
Toma d'Aquino, 157
Tomars, Adolph, Siegfried, 132,
Tomaşevski, Boris, 30, 218, *382*, *391*
topoi, 342
Toscanini, Arturo, 194
Tourneur, Cyril, 100, *388*
Toynbee, Arnold, 337, 339
Trahard, Pierre, 160, *375*
Traherne, Thomas, 113, 275, *390*
„trăirea poetică", 330, *367*
Trilling, Lionel, *367*
Troeltsch, Ernst, 69, *360*, *380*
Trollope, Anthony, 94, 120, 144, 283, 286, 307
Turgheniev, Ivan, 136, 143, 144
Tuve, Rosemond, 69
Twain Mark, 123, 287, 294
Tyrwhitt, Thomas, 98, 100, *366*

*U*llman, S. de, *368*
Ulrici, Hermann, 153, *374*
Unger, Rudolf, 159, 160, 161, 162, 163, *375*, *376*
unicitate, 41
unităţi semantice, 208
universal, 41
Utter, R. P., *372*, *392*

*V*alentin, Veit, *394*
Valéry, Paul, 124, 260, *369*
valoarea artistică, 169, 208
Van Doren, Mark, *358*
Van Dyck, Antoine, 179
Van Tieghem, Paul, 79, 307, 310, 313, *362*, *391*, *394*, *395*
Vanbrugh, John, *372*
Vaughan, Henry, 261
Vaughan, Wayland F., *367*
Veblen, Thorstein, 140
Velázquez, Diego, 162
Venceslav al II-lea, rege al Boemiei, 137
Veltman, A., 295
Verdi, Giuseppe, 174
Vergiliu, 114, 215, 256, 300, 328, *359*
Verlaine, Paul, 173
Veronese, Paolo, 182
Verrier, Paul, 223, 225, *383*
Veselovski, Alexandr N., *361*, *362*, *400*
Vico, Giambattista, 157, 251
Viëtor, Karl, 301, 306, 345, *393*, *395*, *400*
Villemain, Abel François, 75
Vinogradov, Viktor, 231, 240, *379*, *383*
Vischer, Friedrich Theodor, 51
Vitruviu, 198
Vivas, Eliseo, 330, *398*
Voltaire, 138, 314, 338
Vossler, Karl, 230, 231, 237, *383*, *389*

*W*ach, Joachim, *373*
Wade, Gladys I., 113, 274, *390*
Wagner, Richard, 174, *387*
Walker, Alice, *387*
Waller, Edmund, 327
Walpole, Horace, 295, 308
Walsh, Dorothy, *359*, *396*
Walton, Isaac, 275
Walzel, Oskar, 30, 163, 179, 180, 181, 188, *358*, *376*, *378*, *379*, *381*, *392*, *400*

Warren, Austin, 31, *360*, *384*
Warren, Robert Penn, 32, 329
Warton, Thomas, 100, 143, 333, *366*, *372*, *398*, *399*
Watteau, Antoine, 174
Watts-Dunton, Theodore, 320
Watts, Isaac, 257
Weber, Max, 145, 150, *373*
Webster, John, 100, *388*
Wechssler, Eduard, 237, 351, *400*
Wellek, Albert, *368*, *381*
Wellek, René, 31, *362*, *375*, *377*, *378*, *385*, *394*, *398*
Wells, H. G., 144
Wells, Henry, W., 264, 265, 266, 268, 311, *388*
Werner, Heinz, 260, *381*, *388*
Wheelwright, Philip, 254, *386*
Whistler, 60, 173
Whitcomb, S. L., *391*
White, H. O., *399*
Whitman, Walt, 92, 258, *364*, *387*,
Whitmore, C. E., *393*
Wicksteed, J. H., 249, *386*
Wilde, Oscar, 60, 347, *370*
Willcock, Gladys Doidge, *387*
Williamson, George, 322, 329, *385*, *398*
Wilson, Edmund, *367*
Wilson, Harold S., *399*
Wilson, J. Dover, 93, 94, *365*
Wilson, Katherine M., *381*
Wilson, Romer, *367*
Wilson, Thomas, *399*
Wimsatt, W. K., 213, 236, *357*, *358*, *380*, *381*, *382*, *384*
Winckelmann, J. J., *335*
Wind, Edgar, *376*
Windelband, Wilhelm, 39, 155, *357*
Wise, T. J., 101, *366*
Wolfe, Thomas, 116
Wölfflin, Heinrich, *163*, *179*, *180*, *181*, *182*, *328*, *378*
Woodberry, George, 362
Woodhouse, Richard, *366*
Woolf, Virginia, 284
Wordsworth, William, 71, 72, 95, 111, 112, 123, 157, 164, 240, 266, 277, 307, 320, 328, 344, 348, *353*, *358*, *394*
Worringer, Wilhelm, 270, *389*
Wrenn, J. H., *366*
Wundt, Wilhelm, *258*
Wycherley, William, *372*
Wyld, H. C., 213, *380*, *383*, *384*

*X*enopol, A. D., 40, *357*

*Y*eats, William Butler, 51, 83, 157, 249, 250, 253, 271, 272, 273, *386*, *387*, *389*, *390*
Yule, Udny, 100, *366*

*Z*abel, Morton D., *360*
Zeitgeist, 106, 167–168, 183
Zeydel, Edwin H., *366*
Zielinski, T., *358*
Zimmermann, Robert, 180
Zola, Émile, 199, 292

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

Cuprins

O sinteză a teoriei literare moderne 5
Notă asupra ediției 28
Prefața autorilor la ediția I 30
Prefață la ediția a II-a 32
Prefață la ediția a III-a 33

I *Definiții și delimitări*

1. Literatura și studiul literaturii 37
2. Natura literaturii 43
3. Funcția literaturii 54
4. Teoria, critica și istoria literară 66
5. Literatura generală, comparată și națională . . 75

II *Operații preliminare*

6. Strîngerea și stabilirea textelor 87

III *Abordarea extrinsecă a studiului literaturii*

Introducere 105
7. Literatura și biografia 108
8. Literatura și psihologia 116
9. Literatura și societatea 132
10. Literatura și ideile 153
11. Literatura și celelalte arte 171

IV *Studiul intrinsec al literaturii*

Introducere 187
12. Modul de existență al operei literare 190
13. Eufonia, ritmul și metrul 210
14. Stilul și stilistica 230
15. Imaginea, metafora, simbolul, mitul 245
16. Natura și tipurile literaturii narative 280
17. Genurile literare 299
18. Evaluarea operei literare 315
19. Istoria literară 333
Note 357
Note suplimentare 401
Bibliografie 426
Indice 469

Redactor responsabil : IOAN COMȘA
Tehnoredactor FRANCISC BRETZ

Dat la cules 05.07.1967. Bun de tipar 09.11.1967. Apărut 1967. Tiraj 11.140. Broșate 8070. Legate 3070. Hîrtie velină offset de 80 g/m². Format 610×860/16. Coli ed. 30,27. Coli tipar 30,5 A. nr. 9.288. C.Z. pentru bibliotecile mari 82 C.Z. pentru bibliotecile mici 82—95=R

Întreprinderea Poligrafică „Informația"
Str. Brezoianu nr. 23—25, București
Republica Socialistă România